STORIA DELL'ARTE DIMOSTRATA COI MONUMENTI...

STORIA
DELL' ARTE

DIMOSTRATA

COI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX

D' AGINCOURT

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA

VOLUME III.

PRATO

PER I FRAT. GIACHETTI

MDCCCXXVI

STORIA DELL' ARTE DIMOSTRATA COI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI.

SCULTURA

INTRODUZIONE

Se Winckelmann, per comporre la storia delle arti del disegno presso gli antichi, ha presi i suoi materiali quasi esclusivamente nelle produzioni della Scultura, egli è che effettivamente la rarità, e lo stato di degradazione dei monumenti della Pittura, che son pervenuti fino a noi, non gli presentavano, che dei soccorsi insufficienti; mentrechè le opere degli scultori antichi, più numerose, e meglio conservate, perchè son più durevoli, permettendogli di considerar l' Arte nelle sue parti essenziali, lo conducevano a stabilirne la teoria generale. Egli ha sentito perfettamente, che i

principj sopra i quali questa teoria è fondata, si applicano egualmente alla Pittura, ed alla Scultura; che essi esercitano sulle produzioni dell' una, e dell' altra un' influenza presso a poco simile; e che lo storico dell' Arte deve principalmente applicarsi a determinare il carattere di questa influenza presso i differenti popoli, ed in epoche diverse.

Circostanze diametralmente opposte mi hanno forzato a non accordare, tracciando il quadro dei tempi della decadenza, alle produzioni della Scultura nè la stessa estensione, nè l' importanza medesima, che a quelle della Pittura. Queste benchè più facili a perire, son restate in più gran numero, perchè meno preziose per la materia, che esse impiegano, meno dispendiose, quanto ai processi che le fanno nascere, e più modeste, se così posso esprimermi, nella maggior parte degli usi, ai quali esse son consacrate, dovevano allettare più generalmente ne' secoli di decadenza, e moltiplicarsi più facilmente nelle mani dell' ignoranza.

D' altronde i lavori della Pittura si dividono in specie variate, che sembrano riprodurla ai nostri occhi sotto altrettanti aspetti differenti; e ripetendo essi così in molte maniere lo spettacolo dell' Arte nell' epoca, che deve occuparci, ce ne presentano una storia più completa, e più precisa, che non avrebbero potuto dar-

cela quelli della Scultura. Questa nei tempi della sua decadenza fu ridotta a non produrre, che delle rozze statue, e degli insipidi bassi rilievi in legno o in pietra comune; grossolane rappresentazioni di personaggi, o di fatti, che nulla proteggeva contro gli oltraggi del tempo, o contro la distruttrice mano degli uomini, se non si eccettuino alcune statue, o busti di santi, e dei reliquiarj ordinariamente d'intaglio, che la pietà consacrava al servigio, o all'abbellimento delle chiese. Io non ho potuto adunque, come il seguito farà convinti, presentare in quest'opera la Scultura, che con un apparato di monumenti molto inferiore a quello, che reclamavano le altre due Arti. Aggiungerò di più, che questi monumenti non vi entrano in certo modo, che per confermare con dei nuovi esempi, ciò che le produzioni più importanti dell'Architettura, e della Pittura ci insegnano sulla storia dell'Arte del disegno nella sua decadenza.

Per diffondere maggior lume, ed interesse, su quel, che deve seguire, ho pensato che non sarebbe inutile di rimontar brevemente ai tempi, ed ai popoli, che hanno veduta nascere la bell'arte della Scultura, che hanno contribuito ai suoi progressi, e soprattutto che la portarono a quell'alto punto di perfezione, cui essa arrivò prima di declinare. Questo è quello, che io

mi propongo di fare in questa introduzione; ma siccome io non ho certamente la presunzione di pensare, che io possa aggiunger nulla al magnifico quadro, che ce ne ha dato Winckelmann, mi contenterò di dar qui, quasi sempre seguendo le di lui traccie, alcune brevi notizie della storia della Scultura presso i popoli antichi. Io non la prenderò ordinariamente, che al punto in cui essa cominciava ad avvicinarsi alla sua perfezione, e mi fermerò poi a preferenza all'epoche presso a poco certe, che ci presentano i titoli principali della sua gloria, perchè esse sono le sole, che offrono una materia veramente utile agli studj degli artisti. Quanto alla sua origine, essa si riferisce alle cause generali di tutte le invenzioni, che col lasso del tempo divennero arti. Operata una volta questa trasformazione sono in seguito le circostanze particolari a ciascun popolo, che decidono del maggior, o minor successo, che queste arti ottengono presso di lui, e che imprimono loro il proprio distintivo carattere. È da questa osservazione, la cui ragionevolezza sembrami dimostrata, che deriva il principio generale, che ho procurato di stabilire, nel principio di quest'opera, trattando dell'Architettura.

Della Scultura presso gli Egiziani.

Accordando agli Egiziani il dritto di anteriorità in quasi tutte le invenzioni, che sembra

assicurar loro l'antichità della loro civilizzazione, occupiamoci più immediatamente della storia della Scultura, allorchè essa divenne una vera arte presso di loro. Vediamo questo popolo, dopo avere, indipendentemente dai colori della Pittura, impiegate fin da principio per lingua, o per scrittura (1) le immagini simboliche degli oggetti, incise in incavo, o scolpite in basso rilievo, abbandonarle al servizio geroglifico dei sacerdoti, e dei filosofi; poi dando agli stessi procedimenti una nuova destinazione, farli servire, come lavori di Scultura propriamente detti, a presentare agli occhi la immagine reale, e completa degli oggetti fisici.

La formazione di queste immagini offre in principio sufficiente facilità negli istrumenti, e nelle materie per essere alla portata del fanciullo, del selvaggio, o degli uomini meno istruiti fra i popoli culti. Tutti colpiti dalle forme rotonde, quadrate o sporgenti dei corpi, trovano sotto i loro passi l'arena, sopra cui possono disegnarne i contorni, o se vogliono esprimerne

(1) Avanti l'invenzione dei caratteri alfabetici fatta dai Fenici, gli Egiziani propriamente parlando non sapevano scrivere:

Nondum flumineas Memphis contexere biblos
Noverat; et saxis tantum, volucresque, feraeque,
Sculptaque servabant magicas animalia linguas.

Lucanus, Lib. III. vers. 225.

il rilievo, l'argilla, che senz'altro arnese, che le dita, si modella docilmente sull'oggetto, che vuolsi imitare. Ma la cosa è ben differente, quando la Scultura in incavo, o in rilievo pretende render fedelmente a nostri occhi la proporzione, la bellezza, la grazia delle forme; e soprattutto quando essa vuole fin far passare nell'animo nostro l'espressione vera, il carattere proprio del pensiero, e delle passioni dell'uomo. Allora al contrario trova gli ostacoli i meno facili a vincere nella natura stessa delle materie e degl'istrumenti. Lo scalpello, il martello, che la mano dello statuario trovasi costretta ad adoperare sono ostacoli, che arrestano il volo del di lui genio; il bronzo, ed il marmo gli ricusano per le fredde uniformità dei loro colori quasi tutti i soccorsi, che la varietà delle tinte presta al pittore per imprimere nelle sue figure quella vita fisica, la di cui illusione seduce sì rapidamente lo spettatore; ma allora pure la Scultura diviene un'arte, ed un'arte sommamente difficile. Per seguirne i progressi presso i principali popoli, che l'hanno coltivata, e considerar le cause de' diversi gradi di perfezione, che essa vi ha percorsi, noi dobbiam portare i nostri sguardi, e la nostra attenzione, anche più, che non lo abbiamo fatto trattando dell'Architettura, sopra le forme fisiche di questi popoli, sopra il loro carat-

Riporto qui un medaglione battuto nel 1767, epoca della restaurazione della facciata di questa chiesa per mezzo del signor Trouard. Luigi XV, di cui questo offre le maestose sembianze, si degnò di donarmi questo monumento istorico: desidero che l' incisione che ne ho fatta fare, attesti la mia riconoscenza eterna per i benefizj, dei quali

tere morale, sopra il clima, che essi abitavano, finalmente soprattutto quello, che costituiva la loro esistenza religiosa, civile, e politica.

Le piante, gli uccelli, gli animali feroci, o domestici dovettero essere i primi soggetti delle conversazioni fra gli uomini, perchè, interessando essi i primi loro bisogni, dovevano occuparsi continuamente dei mezzi di procurarseli, o di difendersene. Avranno adunque tentato di rappresentarne le forme, anche prima di pensare alla loro propria; ciò che avvenne principalmente presso gli Egiziani. Nell' ignoranza, o nell' oblio della Divinità, essi portarono tutta la loro attenzione sugli esseri subalterni, che per i loro rapporti con essi, potevano ispirar loro il terrore, o la riconoscenza, e gli renderono un culto religioso. Gli animali furono adunque presso gli Egiziani i più antichi ed i principali modelli della Scultura, quelli nella di cui rappresentazione la religione stessa prescriveva maggior fedeltà, ed esigeva maggior scienza. Si vede infatti, che l' esprimere con una gran verità naturale la fierezza e la ferocità degli animali dell' Affrica, o quello stato di riposo, che nasce presso alcuni di essi dal sentimento delle loro forze (1) fu un talento, che

(1) I due Leoni di Scultura egiziana, che adornano la fontana di Mosè a Roma, presso le terme Diocleziane, sono

gli Egiziani, sopprimendone con intelligenza le minute parti per far meglio risaltare le grandi, portarono a una perfezione, che l'Arte non agguagliò presso veruna altra nazione.

In generale la fermezza dell' attitudine negli animali, l'uso preciso, e naturale delle loro membra, la loro azione sempre più materiale, danno alle loro forme esterne un carattere sì pronunziato, che, per occhi attenti, non può sfuggire all'imitazione; che giungerà al più alto grado di verità, se vi si faccia servire lo studio anatomico degli animali morti, o viventi. Ora gli scultori Egiziani avevano la libertà di farlo, mentre le leggi, la religione, il rispetto per i morti spinto fino alla superstizione, non permettevano di estendere le loro ricerche fino all' uomo. Ne resultò, che, limitati nelle loro osservazioni alle apparenze del corpo umano, e non potendo risalire alla causa degli effetti esterni per non conoscere la costruzione interna di esso, la forma, e la disposizione delle sue ossa, e dei suoi muscoli, non seppero rappresentarne le immagini, nè con precisione di parti,

un esempio notabilissimo di questa espressione d' un perfetto riposo. Essa è sì vera, che sembra comunicarsi all' anima dello spettatore; e si sarebbe tentati di credere, che queste due figure sono state ivi collocate, come emblemi della tranquillità, di cui Roma godeva sotto il fermo governo di Sisto V, che fece inalzare questo monumento.

nè col movimento dell' insieme. Vincolati da una timidità religiosa, o naturale, che essi non poterono vincere quasi mai, essi non fecero le loro statue, che nelle attitudini, che noi lor conosciamo, *meschine*, intirizzite, dritte, o sedute, quasi sempre senza azione; e quando per indicarne il movimento, essi separarono le braccia, e le gambe, queste membra conservarono ancora, come il tronco, una specie d'immobilità. Non si scorge verità, ed espressione che nei tratti del viso, e delle mani; queste parti sono alle volte eseguite con dolcezza, con una grazia ingenua, ed anche con abilità; perchè l'espressione di un pensiero dello spirito, o di un sentimento dell' anima venendo sempre a finire, ed a posarsi in certo modo alle estremità del corpo, e sopra le parti mobili del volto umano, essa vi resta impressa in una maniera più sensibile, ed esige un poco meno la cognizione delle parti sottoposte. Si riconosce principalmente questo merito degli scultori, ed intagliatori egiziani nelle loro composizioni semplici, e spesso ripetute di allocuzioni familiari, nel contegno di modestia, e di venerazione, che essi danno ai sacerdoti, ed agli assistenti in presenza di una divinità, ed anche in alcune delle loro figure colossali. Quanto all' uso frequente di questo ultimo genere di monumenti, esso deriva senza dubbio dal gusto particolare, che

portava questo popolo a dare un carattere imponente e durevole per la materia e per le proporzioni a tutte le sue opere.

Questo costante desiderio di assicurare ai loro lavori di ogni specie una lunga conservazione (1) impegnò gli Egiziani a non scolpire per l' ordinario, che in mezzo rilievo sopra un vuoto incavato nella massa stessa della pietra; talmentechè gli orli di questo incavo, superando il rilievo delle figure in tal modo racchiuse, le difendevano dall' urto, o dallo strofinamento, che esse avrebbero potuto temere. Forse anche allo stesso oggetto essi davano alle loro sculture un finimento ed una politezza estrema; cure meccaniche, utili qualche volta agli effetti dell' Arte, ma ordinariamente indipendenti dalla scienza.

(1) Questo desiderio istesso sembra aver ristretta la loro imitazione delle figure vestite, alla grossezza, ed alla rotondità, parti fondamentali della solidità, che garantisce la durata. Forse lo stesso motivo, unito ad una inclinazione quasi innata per il maraviglioso, fece dare da questo popolo ai suoi lavori di Arte delle straordinarie proporzioni; e questo fin dai primi tempi, perchè Omero celebrando la magnificenza di Tebe città dell' antichità la più remota, cita soprattutto, le statue colossali, che l' adornavano. Forse l' uomo nei primi tempi della sua esistenza, benefizio di un essere, la cui dimora sapeva esser nel cielo, si compiaceva di risalire verso la sua divina origine, per mezzo dei monumenti delle sue mani, e colle finzioni del suo spirito, come la torre di Babele, le piramidi, i colossi, la favola dei giganti ec.

Le figure, di cui erano coperti i muri dei templi, ed i lati degli obelischi, libere, fino a un certo punto, dalla legge fondamentale dell' imitazione in questi monumenti, ne' quali la lor principale destinazione era di offrire degli emblemi, de' caratteri geroglifici, una scrittura infine, mancavano necessariamente della correzione di stile, che la verità sola può dare. La Scultura si ravvicinava a questa, allorchè libera nella scelta de' suoi soggetti, essa era occupata della rappresentazione di qualche fatto storico.

La religione ha offerto, presso quasi tutti i popoli, degli incoraggimenti sì forti alla Scultura, che si può esser fondati ad attribuirlene l'invenzione. Ma essa fu ben lontana dal rendere in Egitto all'Arte gli stessi servigj. Essa ne faceva, per vero dire, un uso frequente, ma le imponeva nel tempo stesso ostacoli tali da impedirne necessariamente i progressi. Ne corrompeva il gusto d'altronde per le mostruose mescolanze delle quali ella gli faceva contrar l'abitudine. La testa di un uccello sopra il corpo di un leone, quella di un gatto, o di un lupo sopra un corpo umano, e tante altre associazioni disparate, ed anche inconciliabili, non offrivano nulla di repugnante all' artefice egiziano; esse avrebbero disperato l' artefice greco, che se si permesse la riunione di due

nature diverse, non lo fece mai che a profitto dell' una e dell' altra; che formò per esempio colla riunione delle due più nobili opere del Creatore, il bel Centauro da' piedi leggeri, dal largo, e doppio petto.

Indipendentemente da queste circostanze, che dovevano ritardare, ed anche arrestare la Scultura nella sua carriera progressiva, essa aveva già troppe difficoltà da sormontare in Egitto per opera della natura, per giungere alla perfezione, e per poter esprimere la bellezza. Infatti essa non potè riuscirvi giammai (1). Queste

(1) Bisogna frattanto osservare, che la Scultura egualmente che l' Architettura provarono in seguito in Egitto due notabili cambiamenti; ma essi furono, quanto allo stile proprio di questa contrada, alterazioni piuttosto che miglioramenti.

Il primo di questi cambiamenti ebbe luogo dopo la conquista di Alessandro, allorchè i suoi successori si furono stabiliti in questa bella parte della di lui eredità. Si può dire, che durante questo periodo, la nazione restò come straniera ai principj dell' Arte nuovamente introdotta presso di lei; e che essa restò esclusivamente nelle mani degli artefici greci, che avevano seguiti i vincitori, o che furono da essi chiamati in questa seconda patria. Se alcuni artefici egiziani sembrarono cedere all' influenza dell' esempio, fu sempre però conservando al loro lavoro un carattere particolare che ne svelava l' origine.

Si fece il secondo cambiamento all' epoca in cui l' Egitto fu ridotto in provincia romana; l' alterazione divenne allora anche più sensibile, come lo provano alcuni monumenti, che sussistono anche presentemente. Ciò che le arti produssero non fu più in effetto, che l' imitazione di una imita-

cause naturali dell' inferiorità dell' Arte in Egitto diverranno più sensibili, allorchè per evitare delle ripetizioni, io le porrò più basso in opposizione con quelle, che favorirono lo sviluppo dell' Arte in Grecia.

Della Scultura presso gli Etruschi.

Gli Etruschi meritano di occupare per qualche istante la nostra attenzione nel colpo d' occhio rapido e generale, che ci siamo proposti di gettare sulla storia della Scultura presso gli antichi. Posti fra gli Egiziani ed i Greci, essi ci mostrano anche più evidentemente, che le circostanze particolari di ciascun popolo pos-

zione, poichè gli artisti romani, che eseguirono queste opere avevano ricevuti i loro principj dalle scuole greche.

Lo stile delle produzioni dell' Arte in Egitto sotto la dominazione dei Greci, e sotto quella dei Romani, lungi dal contradire, conferma dunque ciò che noi avanziamo qui sopra lo stile proprio dell' antica nazione egiziana; stile, che, derivato sempre dalle stesse cause, che contribuiscono a formare il carattere nazionale, porta almeno seco una impronta di originalità, degna di fissare l' attenzione del filosofo, e che può consolare l' amatore della mancanza della perfezione.

Quanto all' incisione in pietra, di cui non può dubitarsi, che gli Egiziani conoscevano il procedimento fino dai tempi i più remoti, la maggior parte delle opere, che noi possediamo, ci dimostrano, che lo stile ne era lo stesso di quello delle altre branche della loro scultura. Si può dire anzi, che la rappresentazione degli animali vi è più perfetta.

sono modificare il carattere dell'Arte, ed affrettarne, o ritardarne i progressi.

E a prima vista noi troviamo presso di loro la conferma di ciò, che abbiamo detto di sopra, che i primi saggi della Scultura sono stati più generalmente fatti con l'argilla. (1) Ciò che

(1) I felici resultamenti della scultura in terra, o in argilla, sia che essi restino come monumenti dopo essere stati induriti col fuoco, sia che essi non abbiano altra destinazione, che quella di servir per modello agli statuarj, sembrano provare, che quanto più gli elementi di un' arte, e le massime, che essa impiega, son prossime alla natura *naturae cognatae,* tanto più la facilità dei suoi procedimenti, darà prontamente pregio alle sue produzioni. Da questa considerazione si potrebbe anche dedurre l' anteriorità dell' invenzione della scultura; perchè questa doveva dai suoi primi passi condurre a dei risultamenti completi; mentre che l' impiego dei colori nella pittura non offre, che poco effetto, e non ha alcuna durata, finchè non si sia arrivati alla completa cognizione delle tinte e de' loro gradi diversi.

Docile sotto le dita dello Scultore, l' argilla gode della doppia proprietà di ricevere dalla di lui anima stessa la prima scintilla del fuoco, che l' anima, e di conservarne fedelmente l' immagine, fino al momento in cui, con occhio più tranquillo, con man più sicura, l' artefice viene a ritoccare la sua opera per darle, avanti di affidarla al bronzo, la finitezza e la correzion necessaria.

Con ragione adunque l'arte di modellare in terra, la plastica, era chiamata presso gli antichi *mater statuariae, scalpturaeque, et caelaturae*. Plin. lib. 35. cap. 12. Qualunque sia stata la di lei origine, la plastica rimonta ai tempi i più remoti; è dessa che fornì i primi mezzi per fare dei ritratti *similitudines exprimendi;* essa formò le più antiche statue, che citano gli storici. Nel gran numero

prova in effetto la forma solamente abbozzata di molti pezzi nel numero infinito di figure, statue votive, bassi rilievi, ornamenti di fregi, e di tetti, tutti di argilla che si dissotterrano conti-

delle sue opere, che son pervenute fino a noi, molte se ne trovano, che giustificano colla loro perfezione gli elogi, che venivano loro accordati presso i Greci, e le cure, che si prendevano per conservarle. Si sa, che i Romani non sdegnarono di porre questi monumenti dell' arte, nel numero di quelli, dei quali essi spogliarono la Grecia, portando fino nel seno dei sepolcri le loro interessate ricerche.

Alle collezioni di già conosciute di figure, o di bassi rilievi di terra cotta, provenienti dagli Etruschi, o dai Romani, io posso aggiungere quella da me formata in pochi anni, e che conta più di cinquecento pezzi. Vi si distinguono differenti epoche dell' Arte; e si conosce dallo stile dei frammenti, che sembrano essere i più antichi, che gli Etruschi, sottomessi all' influenza del governo e dei costumi Romani, si spogliarono un poco di quell' asperità di carattere, che rendeva il loro disegno duro e secco, per ravvicinarsi allo stile greco. In molti altri frammenti, che furono forse eseguiti da allievi Romani, lo stile differente delle due scuole Etrusca e Greca, è sempre riconoscibile, malgrado ciò che possono aver perduto del loro originale carattere.

Se le circostanze e gli anni, che mi opprimono, me ne lasciassero il tempo ed i mezzi, io mi proverei a pubblicare, per incisione, alcune delle più interessanti di queste produzioni. Esse potrebbero non essere inutili agli studj delle nostre scuole moderne.

Nota. Questo progetto del signor d' Agincourt è stato realizzato. Egli ha fatti incidere, sopra trentasette tavole i pezzi più importanti della sua collezione di terre cotte; e dopo di avervi aggiunte delle corte ma solide spiegazioni, ha indirizzato il tutto ad uno dei suoi amici di Parigi, il

nuamente in Roma, e ne' suoi contorni. Perchè non si può dubitare, che molte di queste opere, e specialmente quelle di stil più antico, non sian dovute agli Etruschi, ai Volsci, e ad altri popoli limitrofi, sempre per la ragione, che gli abitanti di Roma nel primo tempo del loro stabilimento, ed anche allora che cominciarono a dilatare le loro dominazioni sopra i popoli vicini, erano totalmente stranieri all'esercizio delle Arti.

Plinio, e Varrone ci assicurano, che l'Ercole di terra, *fictilis*, il Giove Capitolino, la quadriga, che coronava il suo tempio, e tutte le statue poste ne' templi degli altri Dei, avanti l'epoca della costruzione di quello di Cerere, erano opere toscane, *Tuscanica omnia in aedibus*. L'arte di modellare, e di gettare in forma, ciò che si chiama *Plastica* era dunque conosciuta, e praticata in tutta l'Italia. Se Plinio

Signor de La Salle, che si è affrettato a farne godere il pubblico. L'opera stampata nel 1814 in 4. ha per titolo « *Raccolta di frammenti di Scultura antica in terra cotta;* » Disgraziatamente l'autore non ha potuto godere del successo di questo ultimo frutto delle sue veglie, la morte avendolo rapito nel momento istesso, in cui i primi esemplari vedevano il giorno. Egli ha lasciata morendo al Museo Vaticano questa preziosa collezione di terre cotte originali, come un pegno della sua riconoscenza verso gli abitanti di una città, che egli riguardava come la sua seconda patria. (*Nota dell' Editor Francese*)

aggiunse, che quest'arte vi fu portata da Euchiro, ed Eugrammone, modellatori venuti da Corinto insieme con Demarato padre di Tarquinio Prisco (1), è solamente per farci conoscere, che furono i precetti e gli esempi degli artefici greci, che dopo un certo lasso di tempo perfezionarono i lavori di terra presso i popoli d' Italia. È d' altronde fuori di dubbio, che la statuaria, che non ha mai potuto far senza questo mezzo preparatorio *nulla signa*, *statuasve sine argilla*, era praticata da lungo tempo presso di essi, e principalmente presso i Toscani. Plinio cita la statua dell'Ercole Trionfale, consacrata da Evandro di sì antica memoria, quella di Giano, dedicata da Numa, ed una moltitudine di statue toscane disperse nel mondo intiero, che sono state, dice egli, senza contradizione fabbricate in Etruria (2). Questi fatti attestati dalla storia, sono anche confermati da una gran quantità di piccole figure in bronzo produzioni dei primi tempi della civilizzazione presso gli Etruschi, che si trovano giornalmente nei luoghi, che essi hanno abitati.

Le opere le più antiche di questa scuola, ci offrono egualmente le posizioni diritte, e rigide, l' immobilità delle braccia e delle gambe,

(1) Plin. lib. 35. cap. 12.
(2) *Signa quoque Tuscanica per terras dispersa, quae in Etruria factitata non est dubium*. Plin. lib. 34. p. 7.

carattere comune ai primi saggi dell'Arte presso tutti i popoli, che mancano ancora d' istruzione, o d' istrumenti. Questo genere di stile, che gli Egiziani, dominati dall'influenza della loro religione e del loro governo, non hanno quasi mai abbandonato, fu anche il primo che gli Etruschi adottarono. Ne siamo convinti alla vista dei numerosi monumenti, che presenta la parte Etrusca delle *Antichità* del Conte di Caylus. È propriamente il far dei selvaggi; è quello dei nostri fanciulli impastando delle specie di figure di terra, o intagliandole sia con delle pietre aguzzate, sia con coltelli, come lo fanno pure i contadini dei Vosgi.

In alcune statue di un lavoro un poco meno informe che ci presentano la collezione ora citata, quella del P. Kircher, e il *Museum Etruscum* di Dempster, si conoscono chiaramente i tentativi dell'artefice per uscire da una pratica grossolana. Ma l'ignoranza tiene ancora le di lui mani legate, quando la di lui immaginazione non lo è più. In questa situazione egli è già stato, io credo, paragonato all'insetto, che si sforza di rompere l'involucro, in cui si è operata l' ultima di lui metamorfosi; e il paragone mi sembra tanto più giusto, in quantochè per vincere l'ostacolo che si oppone al volo loro, l'artefice e l'insetto non hanno bisogno nè d'imi-

tazione, nè di precetti; la natura ed il tempo lor bastano.

Si può credere, che se le statue di bronzo, di cui i Romani trasportarono a Roma una sì gran quantità, dopo la distruzione di Bolsena (*Volsinium*) una delle principali città degli Etruschi, fossero pervenute fino a noi, ci avrebbero data una idea più vantaggiosa, di ciò che lo stile statuario divenne presso questo popolo, in un epoca più avanzata. Ma egli è certo, che il piccol numero di quelle che noi conosciamo, sebbene mostrino maggior scienza, ed un certo miglior movimento nella disposizione generale delle membra e nel panneggiamento, delle produzioni delle quali abbiamo precedentemente parlato, hanno sempre un carattere aspro e rigido, l'impronta di una certa salvatichezza.

Ciò che prova anche, che gli Etruschi avevano uno stile loro proprio, derivante probabilmente dai rozzi costumi che essi contrassero nell'epoca, che le abitudini laboriose della vita campestre o guerriera avevano guadagnato loro l'impero d'Italia, è il genere della loro scultura in incavo, sopra i mobili e sulle patere, e particolarmente quello della loro incisione in pietre fino dai più remoti tempi. Un fiero scalpello vi traccia con profondi solchi una figura a contorni angolosi, acuti, e sempre

vivamente espressi. Il panneggiamento è austero egualmente che la forma delle armi. Le attitudini degli uomini, ed anche quelle delle donne, son più che forti; le articolazioni, ed i muscoli son esageratamente pronunziati. Ben lungi dalla timidità degli Egiziani, a' quali le leggi ed i costumi proibivano lo studio dell' anatomia umana, tutto svela l'uso, ed anche l'abuso della scienza nei troppo esagerati equilibrj, e nei disordinati movimenti delle figure etrusche. I loro artefici si sforzavano di esprimere al di fuori i sentimenti impetuosi, che si erano resi abitudine presso una nazione audace e violenta. Di qui deriva il fare manierato della loro scuola.

L' energia, che formava il tratto principale del carattere degli Etruschi, fu dunque anche il carattere speciale della loro Scultura, come la bellezza fu quello della Scultura greca; essi non addolcirono in qualche modo questo stile, che nel tempo che si può chiamare l'ultima età dell' Arte etrusca. Noi troviamo allora nelle loro pietre incise, alcuni sensibili indizj di miglioramento, che ci conducono a pensare, che se questa interessante nazione non fosse stata distrutta dai Romani, avrebbe potuto appropriarsi sempre più i principj delle scuole greche, che in questa epoca erano giunte al più alto grado di perfezione. Questa influenza della

imitazione non contradice l'idea generale che noi cerchiamo di stabilire, di una prima direzione data a ciascun popolo nella carriera delle Arti dalla sola natura; perchè non è che quando un popolo, od un artefice, dopo avere da per se stesso camminato in principio, e per qualche tempo verso il perfezionamento, è arrivato ad un certo grado di scienza, e di pratica, che è capace di profittare degl'istrumenti, e del sapere degli altri. Del resto è principalmente nella composizione dei gruppi, nel lor movimento più regolare e più facile, che alcune pietre incise, alcuni bassi rilievi, alcune patere etrusche degli ultimi tempi, lasciano conoscere un progresso verso il meglio. L'arte si ravvicina un poco in questa parte allo stile dei Greci; ma nè differisce sempre essenzialmente nella scelta, e nel carattere dei soggetti. Ciò può osservarsi soprattutto nelle urne cinerarie, ove invece delle scene dolci e voluttuose, da cui i Greci volevano che le loro ombre stesse fossero accompagnate, gli Etruschi trascinati dal gusto che era lor proprio, si compiacciono quasi sempre di rappresentare le immagini omicide di sanguinosi combattimenti, o quelle de' giuochi atroci dei loro gladiatori.

Affrettiamoci adunque ad allontanarci da un popolo sopra il suolo del quale le produzioni dell'Arte non perderono mai una certa asprez-

za ; andiamo a raccoglierle nel bel paese in cui grazie ad una più felice cultura, esse congiungono la bellezza de'fiori nascenti alla bontà dei frutti di una perfetta maturità: *ad Graecos ire jubeo* (1).

Della Scultura presso i Greci.

Se non fu dal cervello di Giove, fu certamente da quello de' Greci, che Minerva uscì armata tutta, non di lancia e di scudo, ma di compasso e di pennello; o, per parlare senza finzioni, se le Belle Arti restarono qualche tempo in Grecia nello stato d'infanzia, che in qualunque altro luogo, fu la prima condizione delle invenzioni umane, niuno dei movimenti, che ci sono pervenuti porta l'impronta di una tale epoca. Si potrebbe anche rivocarla in dubbio, se gli autori antichi, e principalmente Pausania, non avessero preso la cura di rammentare gli ammassi di pietre, i tronchi di legno, le colonne informi, la piramide, che a Megaresi piaceva di chiamare Apollo, come altrettanti mezzi impiegati nei tempi più antichi per consacrar la memoria di qualche avvenimento eroico o religioso (2). E sarebbe anche più conveniente

(1) Cicero *Academ. quaest.* lib. 1.

(2) Tale fu il monumento inalzato per ordine di Giosuè in memoria del passaggio del Giordano fatto dagli Israeliti. *Cum transieritis Jordanem , . . . eriges ingentes lapides* . Deuteron. cap. 27.

per quanto mi pare di considerare questi monumenti, non come dei tentativi della Scultura propriamente detta, ma come dei simboli grossolani adottati da quasi tutti i popoli per constatare un fatto, per figurare un essere divino, per esprimersi infine avanti l'invenzione delle arti, e anche della scrittura. In fatti gli autori, che ce ne parlano, gli citano quasi sempre dietro tradizioni popolari; e di più sembrano riguardarli come delle restaurazioni, o delle imitazioni di quelli, che più anticamente aveva stabiliti la più grossolana superstizione. Da un'altra parte, fra i monumenti della scultura greca che sussistono ancora, quelli che rimontano ai tempi più remoti, all'epoca stessa che sembra aver veduta nascere l'Arte, sono molto al di sopra di quelle informi produzioni della barbarie, e non ne richiamano in verun modo l'idea. Se esse hanno dunque esistito, bisogna dirne, *ignorantias juventutis ne memineris*. Le improvvise e sublimi ispirazioni che crearono, e moltiplicarono sì rapidamente nella Grecia i capi di opera dell'Arte, sembrano avervi scancellate le traccie dei primi di lei passi, come i poemi di Esiodo e di Omero, eclissando colla loro superiorità tutte le produzioni che gli avevano preceduti, le condannarono ad una quasi totale dimenticanza.

« Gli Ateniesi non hanno (dice un antico scrittore romano,) (1) cominciato come le altre nazioni con degli spregevoli saggi per arrivare al grande. » Il giudizioso autore, che il primo ha trasportato fra noi lo spettacolo ancora magnifico di ciò, che resta dei più belli e dei più antichi monumenti dell' Architettura in Grecia dopo averli esaminati e descritti colle cognizioni di uno storico, e col gusto di un artista, ne ha tirata questa conseguenza, » Che i greci più lenti forse a dare delle prove di genio, camminarono a passi più certi verso la perfezione (2). » Si è infatti autorizzati a pensare, che un popolo, il quale in un' arte qualunque. perviene ad un grado di eccellenza cui niun' altro è arrivato, abbia avuto, da che il suo stato civile, o politico gli ha permesso di darsi alla cultura di quest' arte, il buono spirito di sceglier la strada che doveva sicuramente condurlo allo scopo. Dotati del genio il più felice, di un sentimento vivo, e sempre giusto, i Greci portarono queste preziose qualità nell' esercizio delle Arti del disegno, come essi le avevano già probabilmente portate nella cultura delle scienze e delle lettere.

(1) *Non ut ceterae gentes, a sordidis initiis ad summa crevere. Justin. Histor.* lib. 2. cap 6.

(2) Le Roy, *Ruines des plus beaux monumens de la Grèce;* Paris 1758 *Disc. prélim. pag.* 9.

Egli è senza dubbio possibile, che le loro comunicazioni coi popoli, la di cui civilizzazione precedè la loro, come i Fenici e gli Egiziani, abbiano provocati i loro primi sforzi, e diretti i primi lor passi. Ma essi furono ben presto in stato di rendere con usura a questi medesimi popoli i soccorsi, che ne avevano ricevuti, offrendo loro dei modelli ben altrimenti utili per la filosofia, la poesia, le scienze e le belle arti. Destinati dalla natura ad indovinare per così dire quella perfezione, da cui sì lontano si erano arrestati i loro maestri, i Greci, per non parlar qui che delle arti del disegno, scorsero ben presto la necessità di stabilirne gli elementi sopra delle proporzioni invariabili; ed essi riconobbero, e fissarono queste proporzioni studiando quelle del corpo umano. Bisogna attribuire a questo sicuro e fecondo principio, la rapidità dei loro progressi. Essi distinsero prontamente le forme delle membra, che danno a ciascuna figura il carattere proprio alla sua situazione fisica o morale, e penetrati dal sentimento della bellezza, convinti, che essa costituisce essenzialmente l' incanto delle Belle Arti, ch' essa deve esserne sempre lo scopo principale, ed il mezzo il più efficace, si studiarono di riprodurla in tutte le loro opere. Senza pretendere adunque di ritrovare oggi le incerte traccie di una origine oscura, senza

riportarci neppure all'età di Dedalo alle sue statue automi, alle sue invenzioni dette maravigliose, epoca dell' Arte contemporanea ai tempi eroici, e per conseguenza mescolata come essi con molte favole (1); vediamo, come abbiam già fatto per gli Egiziani e gli Etruschi, l'influenza che circostanze particolari ai Greci hanno avuto sulla perfezione di questa medesima Arte. Winckelmann ha voluto fissare la nostra attenzione principalmente sopra questo interessante punto di vista. Seguiamo le traccie di questo dotto autore, e riconosceremo con lui, che i Greci figli prediletti della natura abbandonandosi con una delicatezza squisita al godimento dei suoi più preziosi doni, seppero offrirle, coll' ajuto della Scultura e della Pittura, il più gradito omaggio, che gli uomini possano renderle, un' imitazione delle sue bellezze tanto perfetta, che spesso vi si trova superata essa stessa.

Per avere in generale un' idea giusta delle circostanze, che gli condussero a questo felice risultamento, servirebbe quasi l' osservare, che esse sono precisamente il contrario di quelle, che ne allontanarono gli Egiziani. Senza accordar troppo all' influenza delle cause fisiche, non

(1) Dedalo era contemporaneo, e parente di Teseo. Diodor. Sic. *Biblioth. Hist.* lib. 4.

si è egli subito colpiti da ciò, che la diversità dei climi doveva apportare di differenza nel carattere, i gusti e le abitudini nazionali. Invece di un aria infuocata, di un suolo riarso, di un acqua, ordinariamente fangosa, *turbidus liquor,* dice Plinio, che si spandeva sopra questo terreno fattizio, creato dalle alluvioni di un fiume, di cui non si ricevevano i benefizj, che usando infinite cure per prevenirne i guasti; invece di una popolazione di gracili membra, di faccia ignobile ed olivastra, che l' Egitto nutriva; la Grecia sotto un clima temperato, e sotto un cielo costantemente puro, in seno alle sue campagne varie e ridenti, che bagnano delle sempre limpide acque, vedeva nascere uomini di una statura maravigliosa, d' una figura regolare ed espressiva; delle donne che riunivano a questi stessi vantaggi l' incanto più grande ancora della bellezza e della grazia. In vece de' neri scarabei, del cacal, o della iena feroce, dell'orrido coccodrillo, erano le diligenti artefici del monte Imetto, il nobile corridore, il toro vigoroso, l' agile cervo, l' elegante e dolce capriolo, che popolavano le smaltate rive dei suoi fiumi, le sue ridenti colline, le sue ombrose foreste. In questa deliziosa contrada, in cui Minerva stessa aveva condotto il suo popolo favorito, erano cento città ornate di portici, di teatri, di licei, di ginnasj, che esse erige-

vano a gara per occupare gli ozj, e soddisfare i gusti dei loro cittadini, appassionati egualmente per gli esercizj del corpo, e per i piaceri dello spirito. Non erano gli enormi edifizj, che pesavano sopra il suolo dell'Egitto, i templi quasi impenetrabili al giorno, i tortuosi laberinti, i sotterranei profondi, ove il mistero e la notte coprivano delle loro ombre un popolo oppresso dal doppio giogo del dispotismo e della superstizione; non erano neppure simboli bizzarri trasformati in divinità, le di cui mostruose immagini offendevano gli occhi insultando la ragione, ed il di cui culto melanconico spandeva nelle anime la tristezza e il timore. Presso i Greci le più dolci inclinazioni, le più nobili, e le più vive emozioni del cuore, trovavano un alimento continuo nello spettacolo, che la religione spiegava agli occhi. Pareva, che essa fosse un piacer di più per questo popolo ingegnoso e sensibile. La maestosa semplicità, o l'elegante magnificenza dei suoi templi, la bellezza delle immagini dei suoi dei, il carattere delle sue feste religiose, la pompa delle sue processioni, l'allettamento dei balli, la varietà dei giuochi dello stadio o della scena, che ne facevano parte, tutto contribuiva a cattivare i sensi in questi tributi della venerazione, tutto vi portava l'impronta del gu-

sto e della grazia, della felicità e della gioja (1).

La musica e la poesia, Pindaro e la bella Corinna celebravano a gara la gloria degli Eroi, che illustravano la patria, dei filosofi, che l' il-

(1) Senza negare gli effetti grandiosi dell'architettura, e qualchevolta della statuaria degli Egiziani, non è egli necessario di convenire, che questo genere ha dei limiti che la ragione, ed il gusto non permettono di oltrepassare? Il grande spinto sino all' esagerazione, il solido portato al di là di ciò, che esige la stabilità, son difettosi. Ecco ciò che, passata la prima meraviglia, quasi infallibilmente suggeriscono alla riflessione, la vista, e l' uso di queste pietre di una massa inutilmente enorme negli edifizj, e smisuratamente colossale nelle figure. Accordando, che l' imponente, ed anche il terribile siano il risultamento delle opere egiziane, bisogna lasciar la bellezza a quelle dei Greci.

Quanto al sistema religioso, ed alle applicazioni, che ne derivano per le opere dell' Arte, che ci offre l' Egitto? Degli errori, e delle assurdità per il popolo, delle sorprese al più per gli spiriti culti, e raramente il piacere, che nasce nelle anime sensibili dalla verità, e dalla scelta della imitazione. Senza dubbio i filosofi egiziani, la dottrina dei quali è sufficientemente attestata, non riconoscevano infine, che un Dio onnipotente, solo padrone, e motore dell' universo. Ma perchè, prestandosi a ciò che per tutto esige il popolo adoratore, rappresentare questo Essere supremo, e i suoi diversi attributi, sotto dei simboli ridicoli, od indecenti, come un gatto, un becco, una vacca? Senofane non avrebbe perdonato che a questi animali di così dipingere i loro dei.

I filosofi greci furono egualmente obbligati a sottomettere la loro dottrina ai bisogni di un culto materiale, e di fornire a questo delle immagini palpabili; ma che scelsero essi? Scelsero, per l' emblema dell' onnipotenza, Giove

luminavano, dei guerrieri, che perivano per difenderla. I mausolei, dove riposavano le loro ceneri, non rinchiudevano delle mummie rifasciate; ma erano ornati di statue, che richiamando le sembianze, ed i nobili costumi di quelli uomini celebri, sembravano renderli sempre presenti nella città, che gli aveva veduti nascere. Ai piedi di queste statue, la voce della riconoscenza faceva sentire l'elogio delle virtù

armato di fulmine; per quello della sapienza, Minerva coperta di un' egida; per l'immagine della fecondità, Cibele, nutrice di tutti gli esseri viventi, o la bella Venere, piacere di tutti gli uomini ec. Ecco senza dubbio una delle cause principali dell' enorme differenza delle produzioni dell' Arte presso i due popoli. L'uno non dimandando ai suoi artefici, che delle figure d'animali per esprimere i venerarati oggetti del suo culto, non è arrivato alla perfezione, che nella rappresentazione di questi animali; mentre l'altro prescrivendo all' Arte di rivestire di forme umane gli dei, che egli adorava, fecele un dovere di abbellirne le immagini con tutto quel che la grazia, la nobiltà, la maestà potevano offrire di più seducente, o di più sublime.

Il clima, la religione, la forma del governo, ecco ciò, che può solo spiegare lo stato stazionario, e poco avanzato, in cui vediamo, che ciascuna delle Belle Arti è restata presso gli Egiziani, nonostante la loro alta antichità, e la loro lunga durata come nazione. Egli è evidente, che senza l' influenza sempre predominante di queste cause, l' immensità dei lavori di Scultura, che essi eseguirono, la quantità innumerabile di artefici, che v' impiegarono per tanti secoli, avrebbero dovuto dargli un vantaggio infinito sopra gli Etruschi, i Greci ed i Romani, che tutti arrivarono più tardi alla civilizzazione, ne goderono minor tempo, e meno pacificamente.

dei talenti, e dei servigj di quelli, che avevano cessato di vivere, e proponeva il loro esempio all' emulazione di quelli, che ancora vivevano, istituzione forse più utile, e senza dubbio più commovente che l'amara censura, che sulle rive del lago Meri attendeva anche dopo la loro morte i monarchi e gli uomini pubblici dell' Egitto.

Quivi non si vider mai, come a Delfo o in Olimpia, quelle feste veramente nazionali, i solenni giuochi, ove concorrevano in folla quelli, che si distinguevano per la loro abilità nelle arti, nelle lettere, e principalmente negli esercizi del corpo, per contribuire ai piaceri, e per ottenere gli applausi della Grecia riunita. Essi vi trovavano i loro nomi scolpiti, i loro talenti celebrati sopra il marmo e sopra il bronzo, non in caratteri misteriosi, in geroglifici inintelligibili, ma nella più bella fra le lingue, in quegli armoniosi e sublimi versi, che ripetono ancora tutte le nazioni civilizzate. Erodoto vi leggeva la sua storia, ed ascoltandolo Tucidide piangeva per desiderio di eccitare un giorno lo stesso entusiasmo. Uomini di qualunque età e di qualunque condizione discendevano nell'arena per ottenere il premio della leggerezza, della forza, o della destrezza. Giovani atleti vi mostravano nelle loro forme robuste e vigorose, o svelte ed eleganti, tutte le più belle proporzioni, che

può offrir la natura; giovanette donzelle, ornate solo de'loro vezzi, non vi conservavano altra veste, che quella, che il pudore proibiva di sacrificare alla leggerezza del corso. Tutti si riunivano per disputare una corona, che doveva essere attribuita al talento, alla destrezza, alla forza, e soprattutto alla bellezza; corona di alloro e di rose, che Saffo avrebbe posta sulla fronte di Faone.

In tal modo la bellezza, oggetto principale dell' Arte in una nazione di cui bisognava incantare gli occhi per dominar l' anima, diveniva, per la sua sola presenza nelle pubbliche assemblee, il termine di paragon necessario, ed il giudice, per così dire, dei quadri e delle statue, che gli artefici esponevano. Questi frequenti concorsi facevano di tutti i Greci un popolo di conoscitori, e formavano per essi una specie di pubblica scuola, ove ciascuno poteva non solamente riconoscere ciò che costituisce il bello nelle forme fisiche, ma studiare ancora ciò che è naturale e vero nell' espressione dei sentimenti dell' anima; perchè la speranza o l' invidia, la gioja o il dolore si dipingevano a vicenda sul volto e nel contegno, non solo degli attori in tali giuochi, ma anche degli spettatori, che ambivano tutti per la loro città l' onore della vittoria, dividevano i successi o le disgrazie di ciascuno dei concorrenti.

La filosofia medesima non sdegnava di spiegare agli artefici nei suoi gravi trattenimenti la teoria di questa sublime parte delle arti d' imitazione. Socrate dimandava lor conto dei mezzi, che essi impiegavano per esprimere le passioni e si compiaceva nell' illuminargli coi suoi consigli. Artefice egli medesimo modellava le statue delle Grazie, nel tempo stesso, che dettava i precetti della sapienza. A tanti soccorsi proprj a condurre l' Arte alla sua perfezione, noi non temeremo di aggiungere ancora quelli, che le offrivano e la feconda immaginazione degli scrittori, e la ricchezza e l' armonia della lingua. Se presso il popolo, che la parlava, essa ebbe de' sì felici effetti sulla musica e sulla letteratura, sarebbe egli portarne l' influenza troppo lontano, l' estenderla almeno indirettamente, sino alle arti del disegno? Gli accenti, che essa prestava alla poesia, scaldavano il genio, stimolavano la sensibilità dei pittori e degli statuarj. Un verso di Omero dette il disegno a Fidia per il sopracciglio di Giove; Anacreonte svelava ai pittori ne' suoi le più segrete grazie degli esseri divini, che egli celebrava sulla sua lira; gliene rappresentava le forme e le attitudini; pingeva lor Venere la più bella delle madri, che accarezzava suo figlio il più bel dei fanciulli. Quanta distanza vi era da tante immagini incantatrici, che l' artefice greco potea sce-

gliere e variare a piacer suo, ad una Iside che allatta un bove (1), ad un Oro posto sulle immobili ginocchia di sua madre, ed a tutti gli emblemi di pura convenzione, de'quali la religione proibiva all' artefice egiziano di penetrare il mistero, e di cui le leggi gli prescrivevano la fredda e monotona ripetizione fino nelle più minute particolarità!

Ove l' Arte era in tal modo ridotta a non essere più, che un mestiere, l' artefice dovette necessariamente vedersi avvilito alla condizione di un artigiano. In Egitto niuna distinzione per lui, e per conseguenza niuna emulazione; in questa professione, come in tutte le altre, ogni generazione, incatenata sui passi di quella che la precedeva, seguiva uniformemente la carriera, che il caso della nascita le aveva assegnata; mentre che in Grecia la più viva emulazione faceva sorgere da ogni parte i più rari talenti. Gli onori venivano a ricercarli viventi, e gli seguivano anche dopo la morte. Un bell' edifizio portava il nome dell'architetto, che lo aveva costruito, ed era chiamato il *portico di Agapto.*

(1) Tra un gran numero di soggetti simili, si possono consultare quelli che sono incisi nella *Raccolta di antichità* del conte di Caylus tom. 1. tav. 4 e tom. 4. tav. 4. e 10, e particolarmente quello che serve di vignetta alla pag. 70 delle *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni* del Bonarroti. Roma 1698 in 4.

Fidia era incaricato della soprintendenza dei monumenti dei quali Pericle abbelliva Atene; il pittore Nicia avea il suo sepolcro fra quelli degli eroi. Gli dei medesimi sembravano prender parte in questo omaggio reso al merito dei grandi artefici. *Fidia mi ha fatto*, diceva Giove Olimpico (1); *Dove mi ha veduta Prassitele?* esclamava Venere. Finalmente perchè niun genere d'illustrazione mancasse alle Belle Arti, era nel loro seno che erano nati due degli uomini, che hanno fatto all'umanità maggiore onore; Pittagora e Socrate erano figli di scultori; la casa del primo divenne un tempio; l'altro dopo la sua morte ottenne l'onor degli altari.

Tale è il quadro ristretto e degli incoraggiamenti di ogni genere, che la natura, il governo, i costumi, la religione offrivano in Grecia alle Belle Arti, e degli ostacoli invincibili, che le cause stesse loro opponevano in Egitto. Convenghiamo, che vi si trova una spiegazione sufficiente di ciò che le tradizioni ed i monumenti sembrano forzarci a riconoscere: presso gli Egiziani, popolo giustamente celebre per altri titoli, l'Architettura avanti l'introdu-

(1) Pausania racconta, che a suoi tempi l'officina, in cui Fidia aveva eseguita la sua celebre statua di Giove, si vedeva ancora in Olimpia, e che vi era stato collocato un'altare dedicato a tutti gli Dei. *Eliac.* cap. XV. Così rendevansi sacri insieme il luogo, l'opera e l'artefice.

zione dello stile greco, contenta d' imporre agli uomini, e di sfidare il tempo, per la massa e per la solidità delle sue costruzioni, non ha cercato nè la vera bellezza, che nasce dalla precisione delle proporzioni, nè l' eleganza, che risulta dalla scelta delle forme. Presso di loro la Pittura, quasi senza esercizio, ed elevandosi appena alla dignità d' arte, non fece nulla per il piacere degli uomini, e fece poco per la loro istruzione. Presso di loro infine la Scultura, che richiama ora più particolarmente la nostra attenzione, restò limitata negli stretti limiti di una rappresentazione affatto materiale, o il più sovente enimmatica; mentrechè presso i Greci questa bella Arte, nata da un sentimento delicato e profondo, e passando per tutti i gradi di una educazione veramente filosofica, giunse ad una sublimità, che farà l' ammirazione e la disperazione di tutte le nazioni e di tutti i secoli.

Io non ho l' intenzione di offrire ora una particolarizzata nomenclatura dei grandi artisti, e dei capi d' opera, che hanno immortalata la Scultura greca. Ma non credo inutile di richiamare in poche parole le epoche più interessanti della sua storia, quelle che sono stabilite da tradizioni indubitate, e che ci offrono i cambiamenti più rilevanti nel carattere dell' Arte.

La prima è l' epoca in cui si distinsero Elidante, e Agelade. Questi due scultori contemporanei di Pisistrato, seguirono una nuova strada nella pratica di un'arte, che di già la Grecia coltivava con successo da molti secoli, e tentarono di aggiungere la scelta e la piacevolezza delle forme all' esattezza materiale, da cui non si era ancora osato avanti di loro di allontanarsi nella rappresentazione del corpo umano. Trasmessero i principj, che essi si erano fatti, l'uno a Fidia, e l'altro a Policleto; ma questi non tardarono ad accorgersi, che i loro maestri avevano cercato di perfezionare lo stile dell' antica scuola coll' ajuto di regole fattizie, e spesso anche a carico della verità della imitazione. Si occuparono adunque dei mezzi di ravvicinarsi alla natura, e di formarsi uno stile largo e grandioso, senza nulladimeno allontanarsi dall'esatta immagine delle forme. Un altro frutto di tali studj diretti dal genio, fu di dare all' espressione lo stesso carattere, che allo stile; essa divenne nobile senza cessar di esser vera. Allora un sapere profondo stabilì i principj dell' Arte, e produsse il *sublime:* seconda epoca illustrata dalle opere ammirabili di Fidia per le statue degli Dei, e di Policleto per quelle degli uomini (1).

(1) Si può credere, che tale fu la progressione degli studj, che sotto Fidia e Policleto portarono l' Arte fino al

Ad essi son pure dovuti i principj e le opere più perfette d'intaglio, se noi dobbiam, come pare, chiamar così la Toreutica, *Toreutice*, di cui Plinio dice, che essi fecero un' arte; questo antico ramo della Scultura era stato, ed ha continuato ad essere in tutti i tempi consacrato al servizio dei templi, ed al lusso dei particolari.

bello ideale. Del resto era nelle loro anime, che essi trovavano il tipo di questo bello, e per questo Cicerone ha detto del primo: *Phidias cum faceret Jovis formam aut Minervae, non contemplabatur aliquem a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. De perfect. Orat.* Ambedue, e l' ultimo principalmente, che probabilmente scrisse sulla arte sua nel tempo stesso, che la praticava, stabilirono sotto la denominazione sì celebre di *canone*, le più esatte e le più belle proporzioni, che la scultura doveva impiegare per i sessi, le età e le condizioni diverse. Senza dubbio queste proporzioni erano conosciute avanti di loro, per lo meno in modo generale, poichè l' Arte non avrebbe potuto senza di ciò arrivare al grado in cui essi la trovarono; ma la teoria non era ancora assai perfezionata per dare alla pratica regole fisse e principj certi, e per liberare per conseguenza le scuole dall' arbitrario e dalla incertezza: *Policletus fecit, et quem* CANONA *artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam. Solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur*. Plin. lib. 34. cap. 8. Molti secoli dopo questi grandi maestri i loro principj erano ancora talmente riconosciuti, che Plauto, *Rudens* act. 2. per esprimere la bellezza la più perfetta in una donna, dimanda, che ella sia *omnibus simulacris emendatiorem*.

I successori di questi artefici celebri Prassitele e Lisippo, osservando essi pure, che il sublime di cui l'Arte era debitrice ai modelli, che i loro maestri avevano lasciati, riposava principalmente sopra un' austera semplicità, sopra una bellezza severa di forme e di attitudini, crederono, che tenendosi anche più vicini agli allettamenti, che offre la natura, sarebbe stato possibile di aggiungervi un sentimento per il cuore senza distruggere l' effetto dello stile grandioso sull' animo; e sotto le loro mani felici nacquero la Grazia, e la Venere di Gnido. Essi formarono così il *bello stile,* che fu quello della terza età, e che non lasciò più nulla da desiderare per la perfezione della Scultura (1).

(1) Ascoltiamo ancora Plinio su questo seguito di capi d' opera, che hanno condotta l' Arte alla di lei perfezione. *Phidias*, dice egli lib. 34. cap. 8. *praeter Jovem Olympium, quem nemo aemulatur, fecit... ex aere Minervam tam eximiae pulchritudinis, ut formae cognomen acceperit... Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus, Diadumenum fecit molliter juvenem; idem et Doryphorum viriliter puerum... duosque pueros talis nudos ludentes, qui vocantur Astragalizontes, quo opere nullum absolutius.... hic consumasse hanc scientiam judicatur, et toreuticen sic erudisse, ut Phidias aperuisse*. Lisippo, che aveva preso per principio il detto del pittore Eupompo *naturam ipsam imitandam esse, non artificem*, fece fare all' arte anche nuovi progressi; *Statuariae Arti plurimum traditur contulisse... non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit... vulgoque dicebat, ab illis (veteribus) factos quales essent homines, a se,*

Allora, ma solo allora, sarà permesso di attribuire alle sue produzioni i due effetti morali, nei quali si è creduto di ritrovare la principal sorgente delle idee religiose; ai piedi di Giove ar-

quales viderentur esse. Parole, che sembrano indicare, che questo artefice introdusse nella statuaria umana quel bello *ideale*, prodotto della scelta delle più belle forme sparse nella natura, che di già Zeusi aveva introdotto nella pittura, e che Fidia aveva applicato alla statuaria divina. Fu senza dubbio alla più felice applicazione di questi principj, che formano la parte sublime dell' Arte, che Prassitele dovette quella statua di Venere celebre *in toto orbe terrarum*, e di cui la Dea era sì contenta, che volle, che il tempio nel quale si adorava a Guido fosse aperto da tutte le parti, *ut conspici posset undique effigies*. Plin. lib. 36. cap 5.

Le interessanti notizie di Plinio c' insegnano ancora, che mentre la Scultura cattivava sì potentemente gli occhi colle forme esteriori, essa sapeva pure parlare all' anima, coll' ajuto del sublime linguaggio dell' espressione, ma senza mai permettere a questa di dimenticare il carattere e l' oggetto principale dell' Arte, la bellezza. *Ctesilaus fecit vulneratum deficientem, in quo possit intelligi quantum restet animae... Naucerus luctatorem anhelantem... Silanion Apollodorum fudit... Nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam... Praxitelis spectantur duo signa diversos affectus exprimentia, flentis matronae et meretricis gaudentis; hanc putant Phrynen fuisse, deprehenduntque in ea amorem artificis, et mercedem in vultu meretricis*. Ibid. lib. 34 cap. 8. L' arte antica ha saputo riunire una doppia espressione in un busto di Omero, che io ho visto al Campidoglio. Il poeta sembra nel tempo stesso dimandare al cielo la luce, che egli aveva perduta, e riceverne l' ispirazione divina, che brilla nelle sue opere.

Infine all' influenza di tanti gran modelli sulla pratica dell' Arte si aggiungeva un regolare insegnamento de' suoi

mato di fulmine, gli uomini hanno provato il timore. Essi hanno sentito l' amore ai piedi di Venere.

Pirgotele egualmente abile in un genere meno potente sull'immaginazione, ma altrettanto interessante pel cuore, scolpiva in pietra sul tempo stesso i ritratti dei grandi uomini della Grecia. Nulla mancava alla fedeltà di queste immagini illustri, destinate a trasmettere di età in età i bei monumenti dell'arte, e le nobili memorie della storia.

Quali uomini, e quali opere! Chi potrebbe senza una viva emozione, figurarsi un momento sotto i portici, nei templi della Grecia, in presenza degli eroi, dei quali la Scultura vi avea

precetti, negli scritti, che alcuni professori essi medesimi artefici componevano tanto sulla Scultura in generale, quanto sopra alcune parti di essa come l' incisione e l' intaglio. Antigone e Senocrate, statuarj, scrissero molti volumi sulla loro arte. Duride di Samo e Ippia d' Elide ne dettero ciascheduno un trattato. Menecheno descrisse i processi della fusione delle statue di bronzo. Adeo di Mitilene, Menetore e Sopatro fecero, secondo Ateneo, la storia degli statuarj e degl' intagliatori abili. Egesandro ed Alceta avevano date, avanti Plinio delle notizie e delle descrizioni delle statue più belle. Vi ha luogo di credere, che Policleto di Sicione, aveva unito al suo celebre *Canone*, a questa statua diventata la regola per le proporzioni, un trattato, che ne sviluppava tutto il sistema. Se quest'opera ci fosse pervenuta, l' unione dei precetti con i modelli renderebbe la nostra istruzione completa sopra i principj fondamentali della Scultura e della statuaria.

moltiplicate le statue, degli dei, che essa vi faceva discendere; o solamente credersi trasportato in una galleria, a' piedi d' una statua di Lisippo, avanti un quadro di Apelle, e avendo in mano un cammeo di Pirgotele! Questi godimenti furono riservati ad Alessandro: È così,

. . . . . . Qu' au milieu des palmes les plus belles,
Le vainqueur généreux du Granique et d' Arbelles,

consacrando alle Belle Arti i corti ozj, che lasciavagli la vittoria, si riposava dalle sue nobili fatiche presiedendo alle loro. Egli ordinava a Lisippo di armare il suo braccio del fulmine; voleva che Apelle gli ponesse in mano una corona di gigli e di rose, per ornarne la fronte di Rosselane (1). Ahi! le belle arti, di cui egli sapeva sì bene gustare l'incanto, e di cui egli vide i giorni più belli, provarono dopo la sua morte presso a poco la stessa sorte delle sue conquiste (2).

(1) Alessandro conosceva anche, quanto le Arti potevano contribuire ad assicurargli l' immortalità, oggetto di tutti i suoi voti: *Neque enim Alexander gratiae causa ab Apelle potissimum pingi et a Lisippo fingi volebat; sed quod illorum artem, cum ipsis tum etiam sibi, gloriae fore putabat.* Cicer. Epist. ad famil., lib. V, ep. 12.

Edicto vetuit, ne quis se praeter Apellem
Pingeret, aut alius Lysippo duceret aera,
Fortis Alexandri vultum simulantia.
Horat. Epist. lib. II. Ep. ad Aug.

(1) Avrò io bisogno di dimandar l' indulgenza del lettore, perchè in mezzo a tanti monumenti, che formano la

Quando coll'ajuto di circostanze fisiche e morali tanto favorevoli, quanto quelle, che ci ha presentate la Grecia, le Arti son pervenute ad un simil grado di perfezione, bisogna perchè esse si mantengano, che lo stato civile e politico non provi veruno di quei cambiamenti, che lo turbano violentemente, ne alterano la forma e i principj, e lo conducono alla sua rovina. Disgraziatamente tali furono quelli, ai quali nonostante alcuni intervalli di riposo, la Grecia fu data in preda per lo spazio dei due secoli, che susseguirono la morte di Alessandro. Essi influirono potentemente sulla sorte dell'Arte durante lo stesso periodo. In mezzo alle vicende, che essa provò, si osservano ancora alcuni ritorni verso il suo antico splendore, ma essi sospesero il suo abbassamento senza poterlo impedire.

Il gusto per le Belle Arti, che i generali del vincitore dell'Asia avevano contratto presso di lui, gli seguì qualche tempo negli stati che divennero lor parte. Apelle trovò un asilo in Egitto presso il primo de' Tolomei. Questo principe impiegò anche un gran numero di statuarj,

storia dell' Arte, nei tempi della sua decadenza, io mi permetto di occuparmi quì un po' troppo lungamente dei capi d' opera, che hanno illustrata l' epoca della sua perfezione? Simonide incaricato di celebrare le prodezze di un lottatore nei giuochi olimpici, trovando questo soggetto poco poetico, cantò Castore e Polluce.

e di architetti, ed i suoi successori imitarono il suo esempio per assai lungo tempo; ma sotto la tirannia del settimo gli artefici abbandonarono Alessandria. Essi provarono le stesse alternative di favori e di disgrazie in Asia, presso i Re di Siria, e quelli di Bitinia e di Pergamo. Lo stesso avvenne in Sicilia sotto Agatocle, e Gerone II fino alla presa di Siracusa fatta da Marcello.

Questo generale romano tolse alla città conquistata un gran numero di statue, e fu così il primo, che ornò la propria patria colle produzioni della Scultura greca. La conquista dell'Asia ne spogliò ben presto le principali colonie della Grecia sparse sulle coste del mediterraneo. La guerra di Macedonia rapì a questo paese più di cinquecento statue di marmo, e di bronzo che ornarono il trionfo de' vincitori. Si sa ciò che Mummio tolse alle scuole, ed alle pubbliche piazze di Corinto, dopo il sacco di questa opulenta città. Silla fece provare ad Atene la stessa sorte; Tebe non fu più risparmiata. Infine non si rispettarono di vantaggio i templi di Delfo, di Epidauro, di Olimpia, o di Delo: tutti questi asili, questi sacri musei, nei quali si contavano una moltitudine di capi d'opera di oro, di bronzo, di marmo, offerte di tutte le nazioni della terra, omaggi resi ai talenti degli artefici, egualmente che al poter degli dei, che essi

servivano così bene (1) furono dispietatamente spogliati da un avido conquistatore.

Indipendentemente dalla disparizione dei modelli, e dai torbidi politici, e le devastazioni, che non permessero più alle scuole lo studio pacifico e profondo dei grandi principj, che le avevano fondate, sembra che l' Arte portasse in se stessa un'altra causa di decadenza, o almeno una specie d'impotenza di andar al di là del grado di perfezione, a cui essa era giunta. Infatti i successori di quegli artefici, che avevano creati i modelli, e fissati i principj dell' Arte, sia che la natura defatigata gli avesse meno favorevolmente trattati, sia che spaventati dall'altezza, a cui i loro maestri si erano inalzati, essi temessero di non poter arrivargli abbandonandosi come essi alle ispirazioni del genio, si gettarono in uno stile d'imitazione, che gli impedì di produr nulla di originale. Essi non giunsero a dar qualche valore alle loro opere, che apportandovi una cura, ed una esattezza di esecuzione, che posero il finimento in luogo del grandioso; ovvero ritornando verso lo stile troppo risentito delle prime età sostituirono la rozzezza all'eleganza. Condannata in modo tale a decadere per la legge imperiosa

(1) *Provexit ad horum culturam artificis eximia diligentia*. Sapient. 12. 18:

che seguono nel loro corso tutte le umane invenzioni, incessantemente turbata nell'impiego dei suoi mezzi, e costretta finalmente di abbandonare il favorevol suolo, su cui aveva tanto lungamente prosperato, l'Arte perse molto necessariamente. Non ostante non morì, *non cessavit*, ma andò a vivere sotto un cielo straniero. Senza occupazione nella loro patria, e richiamati in Italia dallo splendore del novello impero, gli scultori più abili si trasferirono a Roma (1).

Della Scultura presso i Romani.

Ho già avuta l'occasione di osservare seguendo le traccie di Winckelmann, che ciò, che ci resta di monumenti antichi dell'Arte, non ci permette di assegnarle in alcun tempo uno stile originale proprio dei Romani. Tutto prova al contrario, che nelle epoche le più lontane, per tutta la durata del governo monarchico, e anche per la più lunga parte del repubblicano, la Scultura egualmente, che la Pittura, e l'Ar-

(1) I Greci furono a Roma poeti, storici, pittori, scultori, architetti; di modo che, se egli è vero, che dopo la distruzione dei differenti stati della Grecia, e la sottomissione dei suoi popoli, questo bel paese non era più quello delle produzioni dell'Arte, bisogna riconoscere, che il genio ed i principj dell'Arte formarono anche per lungo tempo un certo special patrimonio degl'individui di questa nazione. Trapiantato, spogliato di più delle sue radici, ovunque l'albero produceva ancora i più bei frutti.

chitettura, fu praticata in Roma da artefici etruschi. Tutto prova egualmente, che a questi successero immediatamente i maestri greci, che dall' epoca del loro arrivo in Italia fino a quella della distruzion dell' impero, eseguirono a vicenda i più interessanti lavori dell'Arte ad eccezione di quelli, che furono fatti da alcuni scultori romani loro allievi, come ne avevano potuti fare ne' tempi precedenti, alcuni allievi degli Etruschi. Ciascuno di questi due popoli, avendo successivamente portata a Roma la sua scuola, i loro conquistatori non ebbero nè il bisogno nè la volontà di formarne una veramente nazionale; dimodochè l'occuparsi dei fasti della Scultura presso i Romani, ove essa non brillò che di uno splendore accattato, non è propriamente parlando che aggiungere alcune osservazioni, a quelle che ci ha fornite la di lei storia presso gli Etruschi e presso i Greci.

In fatti la statua di bronzo coronata dalla vittoria, e posta sopra una quadriga eretta per il trionfo di Romolo, sembra essere stata opera degli Etruschi; il colosso di Apollo in bronzo era stato fuso in Toscana. Dopo la distruzione delle principali città di questo paese, e principalmente di *Volsinium* detta la *Città degli Artefici*, la maggior parte di questi si ritirarono a Roma, la cui popolazione e potenza

crescevano di giorno in giorno, e vi lavorarono in terra ed in bronzo.

Frattanto la Scultura non vi fece quasi uso del marmo avanti il quinto secolo dell' era romana. Fino dal principio del sesto i Romani si erano avvicinati ai paesi abitati dai Greci; ben presto le belle statue tolte da Marcello a Siracusa fecero loro conoscere tutta l' eccellenza dell' Arte. Abbiamo detto, che l' esito della guerra di Macedonia, e le conquiste in Asia ne condussero a Roma un numero molto maggiore. Esse vi presero, per l' ornamento dei luoghi pubblici e dei templi, il luogo di quelle che già vi esistevano di terra cotta, o di legno.

Le bellezze dell' Arte, prodigate dagli artisti greci nella rappresentazione degli dei, riscaldarono lo zelo religioso dei Romani. Essi vollero, che gli autori di questi capi d' opera, ne eseguissero presso di loro de' simili, e gli chiamarono a Roma (1). Il numero ne fu ben presto accresciuto, e da quelli che il terribil dritto della guerra aveva ridotti alla condizione di schiavi del popolo conquistatore, e da coloro che abbandonavano volontariamente la loro pa-

(1) Di questi Orazio diceva

Hic saxo, liquidis ille coloribus,
Solers nunc hominem ponere, nunc Deum.

tria ridotta allo stato di provincia romana. Tutti trovarono da occuparsi nella capitale del mondo. Gli uni ricevettèro la libertà, gli altri furono magnificamente ricompensati in premio dei godimenti, che i loro talenti aggiungevano a quelli dei quali il lusso e le ricchezze avevano già saziati i Romani.

Fra questi artisti, la storia nomina, e distingue l'amico di Lucullo, Arcesilao, sì abile nell'arte di modellare, che i suoi semplici modelli erano pagati più cari dagli artefici medesimi, che le opere le più finite; essa cita ancora Pasitele, che scultore, e scrittore insieme, consacrò cinque volumi alla descrizione delle più belle opere dell'Arte, conosciute a suo tempo (1). Solone incisore in pietre fini; Dioscoride, che fu per Augusto ciò che Pirgotele era stato per Alessandro. Un infinito numero di artefici esercitarono i loro talenti in questo genere di Scultura per il quale i Romani ebbero sempre un gusto vivissimo (2); ma nè

(1) Plin. lib. 35. cap. 12. e 36. cap, 5.

(2) Fu allora, ed anche qualche tempo avanti, che si formarono quegli amatori distinti, come noi gli chiameremmo oggi giorno, ai quali gli studj ed i viaggi in Grecia, avevano aperti gli occhi sulle bellezze dell'Arte; Terenzio Varrone, che forse il primo formò una collezione di ritratti, e di disegni di gran maestri, e dietro il quale Plinio ci ha trasmesse tante interessanti notizie. Lucullo, di cui Cicerone vanta il gusto, e che pagò due talenti una sem-

questi, nè gli scultori statuarj che illustrarono coi loro numerosi lavori il passaggio dalla spirante repubblica ai primi bei giorni dell' impero, non fondarono una scuola romana veramente nazionale. Si può anche osservare, che l'opinione in Roma accordò sempre un maggior pregio alle antiche opere dell' Arte prodotte in una terra straniera, e che gli scrittori si compiacevano d' indicarne le epoche, gli autori o la scuola. « Non è questa opera del nostro tempo, e del nostro paese » dice Marziale per aggiunger all' elogio di una bella statua di Ercole (1). Ciò che Marziale diceva sotto Domiziano, Virgilio lo aveva detto più di cento anni avanti, sotto un principe che amava egualmente le arti e le lettere; e l'orgoglio romano

plice copia del quadro, in cui Pausia aveva dipinta Glicera sedente coronata di fiori; Cicerone stesso, ed i suoi amici Ortensio ed Attico; Pollione, che aveva un Sileno di Prassitele fra i monumenti, che faceva vedere al pubblico; Verre infine, la di cui galleria fu l' oggetto dell' eloquenti accuse di Cicerone: *ejusdem (Praxitelis) est et Cupido objectus a Cicerone Verri*. Plin. lib. 36. cap. 5. Giulio Cesare, che in tutti i generi siam tentati di mettere nel primo posto, gli aveva preceduti; egli il primo fece una collezione di quadri, di statue e di pietre incise. Dopo di questi vennero Agrippa e Mecenate principalmente, l'amore dei quali per le lettere, e per la magnificenza secondarono tanto bene le grandi idee di Augusto.

(1) *Non est fama recens, nec nostri gloria coeli:*
Nobile Lysippi munus, opusque vides.
Lib. 9. epigr. 45.

lungi dall' esserne offeso, aveva ripetuti come un titolo di gloria questi versi sì noti:

Excudent alii spirantia mollius aera,
Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus:
. . . .
Tu regere imperio populos, Romane, memento;
Hae tibi erunt artes . . .

Da queste parole superbe, da un pregiudizio sì vano, ne risultò, che mentre in Grecia, presso un popolo la di cui anima era formata del fuoco celeste più puro, le sublimi invenzioni delle Arti, erano state proprie dei cittadini più distinti per la nascita e per l' educazione; a Roma al contrario la professione di artista continuò ad essere esercitata dagli stranieri, o fu abbandonata ai liberti. Si sa, che altrettanto seguiva per l' insegnamento della filosofia e delle belle lettere, che nella stessa epoca non era quasi affidata che a de' Greci emigrati.

In una monarchia il gusto dei sudditi si modella assai volentieri sopra quello del padrone, soprattutto per ciò che concerne i godimenti del lusso, ed i piaceri dell' immaginazione (1). «I regi son quelli che formano il ca-

(1) Il gusto per le belle statue greche, il desiderio di formarne delle collezioni, si propagò rapidamente in Roma, e vi degenerò anche in una vera mania, che produceva sovente la rovina de' patrimonj.

Insanit veteres statuas Damasippus emendo

dice Orazio *lib.* 2 *satir.* 3; e la parola *veteres* serve ad appoggiare ciò, che noi abbiamo già detto, e prova che si distinguevano accuratamente le epoche dell' Arte.

rattere, ed i costumi degli uomini.» Questo genere d'influenza fu sì notabile presso i Romani, una volta sottomessi alla dominazione di un solo capo, che ormai quasi basta allo storico di conoscere il carattere, ed i gusti di ciascun imperatore, per determinare con sufficiente precisione il carattere delle produzioni dell'Arte sotto il suo regno, ed il grado di merito degli artisti suoi contemporanei. Questa osservazione, che noi abbiamo già fatta parlando dell'Architettura, si applica con egual precisione alla Scultura. Si vide questa successivamente grande, nobile, augusta sotto il principe che meritò questo nome; licenziosa ed oscena sotto Tiberio, che non stimava fra le opere dell'Arte, che quelle che potevano lusingare i suoi gusti depravati; grossolanamente adulatrice sotto Calligola,(1) che faceva sostituire il suo infame capo sulle belle statue greche a quelli degli dei; stravagante sotto Nerone, che faceva dorare i capi d'opera di Lisippo, come le mura del suo palazzo, e che credendo di aver maggiori diritti al rispetto dei popoli, quando si presentava ad essi sotto più grandi dimensioni, ordinava al gallico scultore

(1) Il testo diceva Caracalla; ma noi non ci siamo potuti ritenere dal correggere un errore, che non può appartenere che o allo stampatore, o al copista. (*N. del T.*)

Zenodoro di inalzargli una statua colossale di bronzo, nel tempo stesso, che si faceva dipingere *in linteo*, in una proporzion gigantesca. Questa orgogliosa follìa fortunatamente non diresse all' istessa epoca tutte le produzioni dell' Arte, perciocchè si vedono al Vaticano una testa di Nerone in marmo di grandezza naturale, e in Campidoglio un busto di Poppea, ed una statua di Agrippina sedente, che sono tutte e tre opere di un pensiero, e di una esecuzione bellissima. Forse anche devesi a questo Imperatore la conservazione dell' Apollo del Vaticano, e del preteso Gladiatore Borghese, che sono stati trovàti nella Villa di Nerone a Anzio; statue che potevano bene far parte di quelle, delle quali egli aveva spogliato il tempio di Delfo.

De' simili modelli sostennero qualche tempo in Roma l'abilità degli Scultori. La brevità dei regni dei tre Imperatori seguenti, non permesse loro di nuocere alle Belle Arti. Quello di Vespasiano fu ad esse utile egualmente che alle lettere per il favore e le ricompense che egli accordava a quelli, che le coltivavano. Il tempio che egli aveva consacrato alla Pace, arricchito dei capi d' opera della Scultura, e della Pittura greca, divenne così il tempio delle Arti (1).

(1) Nel capit. 5. del. lib 36. Plinio dopo di avere indicate tra una folla di altre opere di scultura, più di trenta sta-

Dei cittadini distinti, che dividevano i gusti del sovrano, si compiacquero egualmente nell' incoraggire gli artisti. L' effetto di queste felici circostanze è sensibile nei lavori di scultura, che ci offrono ancora i bassi rilievi dell' arco trionfale eretto in onore di Tito figlio di Vespasiano; molte teste vi ci presentano i modelli i più perfetti in questo genere.

Trajano seguì l' esempio dei due suoi predecessori, e ottenne i medesimi risultamenti. Si sa ciò che l' arte eseguì sotto la direzione dell' Ateniese Apollodoro per celebrare le imprese di questo principe sulla colonna che porta il suo nome. Egli giustificava un simile omaggio, con quelli che egli prendeva piacere a tribu-

tue esistenti in Roma, e riconosciute per altrettanti capi d' opera di Prassitele e di Scopa, cita una Venere nuda, che superava anche quella di Prassitele, e che sola avrebbe bastato per illustrare qualunque altra città. Poi egli aggiunge. *Romae quidem magnitudo operum eam obliterat; ac magni officiorum, negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt, quoniam otiosorum, et in magno loci silentio, apta admiratio talis est.* Non ostante le perdite di ogni genere, e le devastazioni che Roma provò in seguito, il numero delle statue vi era ancora tale ai tempi di Teodorico, che Cassiodoro ministro di questo principe, scrivendo all' architetto incaricato della loro conservazione, come di quella di tutti gli antichi monumenti, gli dice, che il loro numero eguaglia quasi quello degli abitanti *quas amplexa posteritas, pene parem populum urbi dedit, quam natura procreavit.* Variar. *lib.* 7. *form* 15.

tare ai cittadini più illustri, facendo inalzar loro delle statue.

Adriano esercitato egli stesso nella pratica della Scultura egualmente che in quella della Pittura e dell'Architettura non limitò alla città di Roma ciò, che egli fece per le Belle Arti. *Restitutor orbis terrarum*, ei lasciò de' monumenti in tutti i paesi, ed in quasi tutte le città del suo vasto impero, che egli percorse più di una volta. Per le sue cure s'innalzò una novella Atene; egli terminò il tempio di Giove in Olimpia, e fece fare a questo dio una statua colossale d'oro e d'avorio. Quella che rappresentava lui stesso sopra una quadriga, era anche di una perfezione, che rammentava i bei tempi dell'Arte; essa terminava il magnifico mausoleo ornato di tante altre statue che questo principe fece costruire per se nella capitale del suo impero, e che, non ostante tuttociò che lo sfigura a'nostri giorni, serve per dare la più alta idea del di lui genio. Epoca felice per l'Arte, se colui, che si compiaceva a moltiplicarne, ed a dirigerne le produzioni, non avesse alterate forse delle concezioni grandiose colla mescolanza di stili disparati; e sopra tutto se egli non avesse macchiata la sua nobile passione con una gelosia spinta fino alla crudeltà contro gli artisti, dei quali doveva trovarsi onorato di esser rivale. Malgrado i suoi torti, e le sue per-

secuzioni, sia che il suo gusto per la varietà degli stili abbia realmente servito al profitto dell'Arte, come pensa Winckelmann seguendo una teoria, che io ho osato combattere, o piuttosto sia che il movimento generale, che resultò da tanti lavori, raccendesse per un monumento ancora il foco moribondo del genio, non si può negare che sotto il regno di Adriano la Scultura non abbia fatti alcuni passi, come per ritornare alla sua antica perfezione. Questi si riconoscono in certe produzioni, che vanno quasi del pari colle più celebri opere dell'antichità; nella bella testa di quest'imperatore, che fa parte della collezione Borghese; nelle statue conosciute sotto il nome di Antinoo; nella mezza figura in basso rilievo di un giovine trovata nella *Villa Adriana*, e conservata nel palazzo Albani; ma principalmente nella testa del medesimo Antinoo, che si vede a Mondragone vicino a Frascati presso il Principe Borghese. Questa ha nella sua proporzione colossale, le forme midollose, le bellezze dolci e tenere della natura; l'esecuzione ne è perfetta, e la conservazione non lascia nulla da desiderare.

Nella prima linea delle obbligazioni, che l'impero ebbe ad Adriano, si metterà sempre la scelta, che egli fece di Antonino e di Marco Aurelio per suoi successori. Questi due principi, l'amore e l'onore del genere umano, ere-

ditarono in parte il gusto, che Adriano aveva mostrato per le Belle Arti. Antonino incoraggiò gli artisti colle sue liberalità, e fornì loro occasione per esercitare i proprj talenti nella sua magnifica Villa di *Lanuvium*, ove si è trovato, fra gli altri monumenti una metà di statua di Teti, la quale benchè mutilata, lascia vedere delle bellezze, di cui quella di Venere avrebbe potuto adornarsi. Marco Aurelio, alla di cui educazione presiederono di concerto la filosofia e le belle Arti, che ricevè le lezioni di un dotto nominato Diognete, pittore di professione, e che fu diretto dal gusto e da' consigli di Erode Attico, illuminato amatore di tutte le Arti; Marco Aurelio, che prendeva piacere nel consacrare ad esse i suoi ozj, le protesse di una maniera ancor più efficace del suo predecessore. La Scultura gli dette una nobile testimonianza della sua riconoscenza nella bella statua equestre, che essa innalzogli, e nella medaglia, in cui essa celebrò la giusta apoteosi di un principe, che aveva fatto sopra la terra, egli diceva, suo unico studio l'imitazione dei benefizj degli dei.

La venerazione, che i due ultimi imperatori avevano ispirata al senato ed al popolo romano, moltiplicò i loro ritratti ed i loro busti, fino al punto, che si risguardava quasi come sacrilego il cittadino, che trascurava di ornar-

ne la propria casa. Ne risultò, che questo genere di Scultura, di già molto impiegato per l' innanzi per conservare la memoria degli uomini illustri, acquistò intanto sotto i due regni una nuova perfezione; ciò che ci somministra un nuovo esempio delle circostanze particolari, che esercitano sopra un ramo dell'Arte precisamente l'influenza medesima. che noi attribuiamo a delle cause più generali sull'Arte intiera.

Dopo i regni degli Antonini tutto cangiò. Il senato volendo scancellare la memoria infame di Commodo, ordinò che fossero gettate a terra le di lui statue, e distrutti tutti i di lui ritratti. Dei torbidi popolari non lasciarono che per momenti il trono e la vita ai suoi tre successori. La cultura delle belle Arti se ne risentì talmente, che nel più corto spazio di tempo tutto il frutto, che esse avevano ritratto dai lavori precedenti, disparve, e la loro decadenza cominciò, e principalmente per la Scultura. Noi possiamo giudicarne da quello che essa produsse, solamente tredici anni dopo la morte di Commodo sotto Settimio Severo.

I monumenti particolari divennero rari, e furono poco interessanti sotto i regni successivi, ad eccezione forse di quelli che furono eseguiti sotto quello di Alessandro Severo. Due busti di questo imperatore trovati ultimamente, e che non sono senza merito, furono senza

dubbio il frutto dell' incoraggimento, che egli dava personalmente alle Arti. Si assicura, che le coltivava egli stesso; ed è certo, che egli prese cura di riunire da ogni parte le statue degli uomini illustri per collocarle nel foro di Trajano, e che egli ornò di figure colossali le terme che portarono il di lui nome.

Da questo momento non solamente nulla non sospese più, ma tutto accelerò la caduta delle belle arti, e particolarmente quella della Scultura, la quale più delle altre due ha bisogno del lusso e della pace. Durante un mezzo secolo, quasi venti imperatori non fecero per così dire, che assaggiare il trono imperiale; dei tiranni sempre rinascenti lo disputavano loro, e quasi nessuno degli uni o degli altri morì di morte naturale. La decadenza divenne allora certa. Essa lo era alla fine del terzo secolo; essa fu consumata dal cominciamento del quarto. Noi ne abbiamo la prova nell' esecuzione informe dei bassi rilievi di questo tempo, che si vedono ancora sull' arco di Costantino, e nelle statue di questo principe, che son presso a poco dello stesso stile. Infine colla traslazione del seggio imperiale in Costantinopoli, Roma perdette per dodici secoli lo scettro delle belle Arti.

Nei quadri successivi dei caratteri diversi, che queste arti ricevettero, e delle vicende

che provarono presso i quattro popoli della antichità, che le hanno coltivate con maggior successo, io mi sono principalmente attaccato a far sentire l' influenza, che hanno esercitata presso questi popoli, le circostanze naturali, e principalmente le circostanze politiche (1). L' effetto di queste ultime è talmente notabile presso i Romani, che mi si permetterà di arrestarmivi ancora alcuni momenti.

Lontani da ogni cultura delle Arti nei primi tempi della repubblica, ed anche durante più di mille anni delle fatiche, che costò loro il prodigioso edifizio del loro impero, noi gli abbiamo veduti prendere, quasi sempre dagli estranei, i monumenti, i professori, ed anche gli allievi particolarmente per ciò che riguarda la Scultura. Se fra le opere, che essi ci hanno

(1) Caylus, et Winckelmann da cui io ho tolte in prestito, generalizzandole, alcune delle principali osservazioni, che ho presentate finora, sopra i quattro popoli della antichità, che meritano il più di occupare la posterità per il modo con cui essi hanno esercitate le Arti, differiscono fra essi su molti punti; ed io avrei forse osato di far vedere più chiaramente in che cosa io mi allontano dall' uno e dall' altro, se il tempo e l' età mi avessero permesso di stabilire le mie particolari opinioni in un modo degno di questi due abili critici. Si riconosceranno nulladimeno facilmente, e ciascuno sarà libero di adottar quelle, che gli sembreranno da preferirsi. Le discussioni polemiche sarebbero bene spesso al disopra delle mie forze; esse sono state sempre opposte ai miei gusti.

trasmesse, l'ordine della composizione, o il nome dell' autore sembrano indicarci un' origine romana, si riconosce anche subito l'imitazione sia dello stile etrusco, sia dello stile greco: e questa imitazione non ha mai nè il fare risentito ed energico dell' uno, nè il sapere e le grazie dell' altro. Non vi si trova un sentimento innato, o egli è freddo, spogliato di ogni original franchezza, e non da nè all'occhio, nè allo spirito, il piacere piccante dell' invenzione. Le forme non ci offrono, che delle semplici reminiscenze, delle maniere accattate: l' espressione è sempre incerta, giammai naturale. La composizione dei bassi rilievi che si possono riguardare come romani è a tutti i riguardi meno interessante di quella dei bassi rilievi greci: l'esecuzione ne è molto meno fine. Alcuni busti, alcune teste di scultura romana, hanno senza dubbio della beltà, della grandezza: ma esse sono ben lungi o dal sentimento più che fiero delle teste etrusche, o dalla venustà delle teste greche. L'aggiustamento dei capelli e delle pettinature non ha giammai l' eleganza attica. La toga dei senatori, le lunghe vesti delle donne romane, hanno della gravità; ma senza parlare di ciò che esse toglievano all' Arte nascondendole il nudo, non vi si trova nè la semplicità nobile dei panneggiamenti di una Minerva greca, nè la magnificenza di quelli di una Giunone

nè le grazie di quel velo, a traverso il quale Prassitele faceva travedere le bellezze di Venere.

Del resto se i Romani non possono pretendere alla divisione di questo tributo di ammirazione, che i Greci hanno sì ben meritato per la loro profonda scienza nell' arte della Scultura, non dimentichiamo però, che essi hanno un diritto reale alla nostra riconoscenza per le cure, colle quali essi hanno raccolte e conservate le produzioni dei loro maestri. Senza di essi, senza la quantità delle statue e dei bassi rilievi dei quali erano ornati gli edifizj pubblici, come le più semplici abitazioni, e che ogni giorno vede uscire dalle loro rovine, noi non goderemmo delle bellezze dell'Arte antica, e noi saremmo tentati di relegare fra le favole ciò che gli autori dei tempi contemporanei ci dicono della di lei perfezione.

E voi abitanti della moderna Italia contate egualmente sulla nostra riconoscenza per le vostre cure conservatrici. Ma voi avete anche maggiori diritti, poichè è al vostro genio non meno, che alle vostre collezioni, che noi dobbiamo il rinnovamento della bella Arte, sulla antica storia della quale ho procurato ora di dare un saggio. Dopo aver percorsi i tempi disastrosi della sua decadenza, e della sua quasi totale disparizione, arriverò infine alle epoche più felici, nelle quali i vostri sforzi ed i vostri successi la

richiamarono ad una seconda vita; possa io allora descrivendo con qualche interesse per i miei lettori questa sì gloriosa parte de' vostri annali, provarvi la mia devozione, e la mia gratitudine, e pagar così le consolazioni e la felicità, che lo studio delle vostre opere ha versato sugli ultimi anni della mia vita passati fra di voi!

PARTE PRIMA.

DECADENZA
DELLA SCULTURA
DAL SECOLO QUARTO
FINO AL DECIMOTERZO

Tav. I.
Scelta di alcuni dei più bei monumenti della Scultura antica.

Prima di far passare sotto gli occhi del lettore la serie dei monumenti destinati ad offrirgli la storia della Scultura durante i tempi della sua decadenza, e all' epoca del suo rinascimento, ho pensato, che conveniva presentare sopra una medesima tavola, alcune delle principali opere, che attestano lo stato di quest' Arte presso gli antichi nella sua età la più florida, e sotto i differenti aspetti, ne' quali l'ho considerata nella mia introduzione. Primieramente la riunione di questi capi d' opera potrà giustificare, per quanto lo permette la debolezza dei mezzi dell' incisione, gli elogj dati alla Scultura antica. Dipoi richiamando alla nostra memoria le magnifiche collezioni, che ci hanno conservata una eredità sì preziosa, e le dotte spiegazioni, che ne sono state date, questo rapido

quadro proverà di quanto noi siamo debitori all'amor illuminato degli Italiani per le Belle Arti. Finalmente collocati qui, come essi lo sono stati in fronte della parte istorica dell'Architettura, come essi lo saranno ancora al principio della parte istorica della Pittura, i monumenti dell'Arte antica forniscono, per mezzo del solo paragone, un mezzo sicuro di conoscere, ciò che essa perdette all'epoca della sua decadenza, e durante i secoli, che le vennero dietro; e fino a qual punto, al tempo della di lei restaurazione, si ravvicinò a' suoi antichi principj (1).

(1) Non vi è bisogno di ripetere, che le osservazioni, che accompagnano qui la descrizione dei monumenti, hanno per oggetto le parti dell' invenzione, della disposizione generale, e dell' espressione, piuttosto che quelle del disegno, e dell' esecuzione, che appartengono meglio ad un trattato sull'arte che alla di lei storia. Dietro la stessa considerazione, benchè resistendo, quanto mi è possibile, all' entusiasmo, che ispira la vista dei bei monumenti antichi, io non gli creda senza difetti, nulladimeno mi astengo dall' emettere la mia opinione sopra un soggetto in cui i professori più abili possono soli pronunziarsi in conveniente maniera. Lascierò egualmente sospettare a quello, che in questo secolo può tenere il primo posto fra i giudici della sua arte, che la statua dell' Apollo di Belvedere potrebbe bene non essere, che una copia, dietro la supposizione, che il marmo di cui essa è fatta, è italiano piuttosto che greco; e mi contenterò di render grazie al Dio tutelare delle Belle Arti dell' avercela conservata, senza domandargli, se egli non ha permesso che al solo marmo di Paro di rappresentare le sue originali sembianze, e senza chieder conto alla

Il primo posto è occupato dalla statua la più celebre del mondo quella di Apollo, N°. 1. L'espressione della sua testa è al di sopra di ogni umana espressione. Alla beltà dell'insieme, alla fierezza dell'attitudine, alla tranquillità della mossa malgrado l'azione del braccio chi non esclamerà « Questo è un Dio(1)! » Chi non crederà, che questo Dio ha egli stesso guidato lo scalpello dell' artefice? Non fu meno bene ispirato l'autore di questa maravigliosa statua di Venere, N°. 2, la di cui memoria viene come involontariamente ad accompagnarsi con quella dell'Apollo ogni volta che l' immaginazione vuol realizzare l' idea astratta della bellezza, della nobiltà, e della grazia. Senza dubbio i due contorni, che presento, sarebbero affatto insufficienti, se si potesse supporre, che qualunque amico dell'arti, non avesse contemplati spesso questi capi d' opera, almeno nelle numerose copie in gesso sparse oggi nell'intiera Europa. Io mi in-

natura di quello, che le piace di fare nelle viscere della terra. Perchè non potrebbe ella aver dato alle cave della Grecia delle vene di un marmo simile a quello di Carrara, come le è piaciuto di dare alla Francia nelle vicinanze di Moulins nel Borbonnese una cava di un marmo, che secondo il conte di Caylus *Antiquités tom. VI p.* 353, ha la grana ed il colore di quello di Paro? Lo stesso autore aggiunge, che è provato, che questa cava è stata conosciuta dai Romani. Possa essa fornire a'nostri giorni alla nostra scuola, di che fare delle copie simili a quella, della quale si tratta.

(1) *Incessu patet deus*.

dirizzo alla memoria molto più che agli occhi; e quale incisione, anche la più perfetta, produrrebbe qui delle impressioni simili a quelle, che il più semplice disegno deve richiamare?

In questo alto punto di perfezione è, lo ripeto, che importa principalmente di considerar l'Arte, e non negli informi saggi della di lei infanzia.

Mentre con queste maravigliose produzioni, e con altre simili, come il Giove di Fidia, la Giunone di Policleto, la Scultura greca andando al di là delle forme umane, delle quali essa aveva stabilito il bello ideale per mezzo della riunione di tutte le bellezze sparse nella natura, s'inalzava fino alla divina beltà, l'immaginazione de' poeti popolava le acque ed i boschi di divinità subalterne, come le ninfe, le nereidi, i fauni, i silvani, ed invocava lo scalpello dello scultore per realizzare l'esistenza di questi fantastici esseri (1).

(1) I nomi sotto i quali gli autori antichi greci e latini, e gli scrittori moderni designano gli dei delle foreste, i compagni di Bacco e di Pane, differiscono fra loro, egualmente che i caratteri naturali, che essi assegnano a questi favolosi personaggi. I monumenti antichi presentano egualmente delle incertezze a questo riguardo. Tre dotti di primo ordine hanno assai recentemente provato di toglierle con delle interessanti osservazioni. Heyne in una memoria tradotta nel tom I. del *Recueil de pièces intéressantes*, pubblicato a Parigi da M. Jansen, nel 1796: Visconti nel *Museo Pio Clementino* tom. III tav. 42. e Lanzi nelle disserta-

Il fauno, o silvano rappresentato sotto il N°. 6 è un composto di natura alquanto mista. Vi si vede in qualche modo il primo grado dell' associazione delle forme degli animali alla forma umana; mentre che i satiri, o capripedi ne sono l'ultimo termine. Trovando nelle forme animali dei segni più pronunziati di forza, o di agilità, l'Arte si esercitava a riunirli abilmente in questi esseri immaginarj, ed a fargli servire al vantaggio dell' espressione e della verità, senza confondere giammai le specie, e senza spogliarle della bellezza, che conveniva a ciascuna di esse.

Le stesse regole la dirigevano ancora, e l'inalzavano fino al sublime, quando ravvicinando de' caratteri di nature più nobili, essa voleva formare le immagini di esseri, che c' interessano per maggiori titoli; quelle degli uomini, che le loro azioni gloriose e benefiche inalzavano al disopra de' semplici mortali, e mettevano nella classe degli eroi vicina a quella degli dei. Tali sono Ercole, Teseo, e quel Meleagro, la di cui statua, riportata sotto il N°. 7 porge sotto le più nobili forme, l'idea perfetta della bellezza unita alla forza, e al coraggio, che esigono eroiche fatiche. La sua attitudine tranquilla, ma non insignificante,

zioni sopra i vasi detti *etruschi* inserita nel tom. I *delle memorie degli accademici Italiani*. Firenze 1806.

maravigliosamente dipinge il riposo d'un essere superiore. L'Arte antica credeva, che se un tale stato dell'anima non era impresso sui tratti del volto, e nell'insieme del corpo, non potesse risedervi più la bellezza.

Allorchè la stessa Arte si occupava di avvenimenti, o di passioni, che toccavano più da vicino la natura umana, era sempre scegliendo soggetti, che potessero esser presentati sotto gli aspetti i più sublimi, o i più commoventi. Quale estensione di sapere, qual precisione di gusto, non ha essa spiegate nel pensiero, e nell'esecuzione del gruppo di Laocoonte, e de' suoi figli? N°. 4. Ecco la gloria della Scultura antica, come de' miseri, che vi sono rappresentati. Niuna altra circostanza poteva riunire nello stesso grado il dolor fisico, ed il dolore morale, e mai le più vive emozioni dell' anima furono offerte accompagnate da maggior fermezza, ed anche da dignità senza degradarne le forme, senza alterarne la bellezza; perchè ve ne' è una propria di ciascun essere, e per ciascuna situazione della natura. Si ritrova qui quella tal bellezza, di cui l'Arte greca, guidata da uno studio ed una filosofia profonda, insegnava a conciliare i tratti con l'immagine delle sensazioni, che più se ne allontanano. Riunione quasi inconcepibile, che portando la natura umana, e l'Arte al di là dei limiti comuni, for-

ma il sublime, e che ci colloca realmente in questa opera immortale a un punto di elevazione, di cui non ci credevamo capaci. Questo sublime è nell'espressione, ed il suo mezzo è nella perfezione del disegno, che sa rendere le attitudini e le forme in modo tanto conveniente al soggetto. Ove possono adunque arrestarsi l'ammirazione, che merita questo gruppo, e l'elogio dovuto ai tre scultori, che lo hanno eseguito? Cosa hanno eglino lasciato da farsi alla posterità? « Il Dio creatore dell'universo, dice Platone, non degna di occuparsi, che della formazione dell'anima; e lascia quella del corpo a dei genj inferiori « Ahi! forse la Scultura antica ha agito nel modo stesso rispetto alla Scultura moderna.

I mezzi dell'Arte per interessare, commovere, turbare il cuore, sono varii e graduati, come quelli della natura. Nella composizione del gruppo di Laocoonte, lo spettatore è chiamato alla metà dell'azione. Quello di Arria e di Peto, N°. 12, produce un altro effetto sulla di lui immaginazione. Arria è caduta; essa è perduta per il suo sposo, che acconsente al crudo invito di lei. L'azione è vicina al suo fine, e quasi terminata non eccita che de' sospiri. In faccia al gran sacerdote di Apollo e de' suoi disgraziati figli, si soffre egualmente, che loro. Qui si crede solamente di rileggere un passo di sto-

ria, che lascia all'ammirazione il tempo di osservare con quale intelligenza l'artefice ha saputo rammentarci le parole di Arria, che già più non esiste, mostrandoci quale ne è stato l'effetto. Indicazione doppia e sublime, che egli ha trovata nella posizione delle due figure; l'una delle azioni sembra essere l'effetto dell'altra (1).

Un altro gruppo, N°. 11, storico come il precedente, ma in un genere differentissimo, s'inalza alla stessa perfezione per la finezza del pensiero, e per l'eleganza dell'esecuzione. Rappresenta Papiriò fedele al decreto del senato, e che ricusa di sodisfare la curiosità di sua madre. Le forme e le proporzioni della figura del figlio non lasciano alcun dubbio sulla sua estrema giovinezza, egualmente che l'attitudine della

(1) *Casta suo gladium cum traderet Arria Pœto*
Quem de visceribus traxerat ipsa suis,
Si qua fides, vulnus, quod feci, non dolet, inquit;
Sed tu quod facies, hoc mihi, Pœte, dolet.
Martial. lib. 1. epigr. XIII.

Con quale attenzione Peto si occupa ancora a sostenere con un braccio la sua sposa spirata, mentre si caccia con l'altro il pugnale nel seno! La sua attitudine maschia e forte presenta di faccia, e fa mostra di tutte le parti di un corpo robusto. Scelta felice e dotta, che permette all'arte di esprimere il fatto senza mancare al principio costante della scuola antica, che esigeva, che il soggetto si sviluppasse sempre con chiarezza nell'ordinazione, e con grazia nell'azione.

madre, sul desiderio di sorprendere il segreto di suo figlio. « Tu me lo dirai » sembra essa esprimere col movimento della testa, e con quello delle braccia teneramente appoggiate su quelle del giovinetto. Lo sguardo inclinato, un certo non so che nelle sue carezze facile a conoscersi per un occhio esercitato, non permettono di vederci l' espressione dell' amore tale quale potrebbe offrircela quello di Fedra per Ippolito (1).

Da questi soggetti, nei quali l' Arte s' incaricava di far comprendere ciò che sono le passioni, manifestate con violenza o profondamente

(1) Benchè Winckelmann, di cui io non posso abbastanza rispettare le cognizioni, abbia coll' ajuto di citazioni eruditissime, intrapreso di provare, che questo gruppo, e il precedente rappresentano de' fatti della mitologia, ovvero della storia greca, pure io cedo all' impressione, che la vista degli originali produce su tutti quelli, che gli considerano attentamente sopra i luoghi, e mi permetto di credere, che essi ci offrono due tratti cavati dalla storia romana. Sono persuaso d' altronde dietro la bellezza di queste due opere, che molto anteriori all' epoche, che loro si assegnano, esse sono state eseguite dai più abili fra gli scultori greci, che i Romani vincitori della Grecia condussero a Roma, o che ci furono attirati nei primi tempi dalla doppia speranza della gloria e della fortuna. Per piacere ai nuovi padroni, o agli ospiti superbi, che la fortuna dava loro, essi avranno scelti dei soggetti ancora presenti, e cari alla memoria dei Romani, e non si saranno allontanati in essi dalla fedeltà della storia, che per conformarsi ai principj della scuola, sotto cui si eran formati.

dissimulate, passiamo all'espressione non meno difficile di un riposo perfetto del corpo, senza che vi si scorgano mancare la vita, o il pensiero: tali sono due statue maravigliose del Museo Vaticano. L'una, N°. 14, è quella di Demostene sedente. L'immobilità delle sue mani, ed anche de' suoi piedi, annunzia che tutta la sua esistenza è concentrata nella parte pensante; la testa chinata, l'occhio fisso, ma pieno di sentimento e di vita indicano una profonda meditazione. L'altra figura, N°. 10, rappresenta il poeta Menandro. Egli pure medita, ma non medita sulla guerra contro Filippo; egli non la faceva che ai ridicoli dei suoi concittadini. La sua attitudine è più sostenuta, la sua espressione è più esterna, ma nel tempo stesso perfettamente pacifica. Egli è ben quegli, che

Sans fiel et sans venin sut instruire et reprendre.

La statua d'Agrippina, N°. 12. è l'immagine della tranquillità dello spirito riunita a quella del corpo. Immersa in una dolce meditazione, ella è assisa con un abbandono, che conserva una certa dignità, e che è nel tempo stesso sì naturale, sì vero, che non si può far a meno di riconoscervi quel riposo, che tanto ci piace di gustar dopo il bagno. La qualità e le pieghe

delle sue vesti di lino, o di cotone, obbedienti ancora alle sottoposte forme, fanno credere, che in effetto essa non n'è che da poco tempo uscita. Se si paragona un tale panneggiamento a quello delle due altre statue sedenti, delle quali abbiamo parlato, non si dubiterà più, come si è troppo spesso fatto, che gli antichi non sapessero adattare la maniera di vestire alle convenienze di ciascun soggetto, e rendere con verità le diverse specie di panni.

I due busti, che ci offre la prima linea della tavola sotto i N[i]. 8 e 9, sono simbolici, o allegorici. Il primo è la testa di un Bacco giovine, il di cui carattere è preso da quello di un toro egualmente giovine: simbolo di cui si servivano qualche volta per rappresentare questo dio. Le due corna nascenti al di sopra della fronte, alcuni tratti delle labbra e del collo indicano quel miscuglio di nature diverse, che gli statuarj greci impiegavano con arte per esprimere il carattere di ciascuna divinità con delle forme analoghe alle idee ricevute, senz' alterar giammai la bellezza del soggetto principale. La Commedia è personificata sotto le sembianze della seconda testa, N°. 9. Questa è stata trovata con un'altra presso a poco simile, e che si può prendere per la Tragedia, all'ingresso di un teatro della Villa Adriana. Esse non sono

imbrattate di feccia di vino come al tempo di Tespi , allorchè egli

Promena par les bourgs cette heureuse folie ;

ma la corona di pampani e di grappoli, di cui la capigliatura del busto N°. 9, è ornata, richiama, e caratterizza la loro comune origine .

Gli altri busti, N°. 3 e 5, sono quelli di Alessandro, e di Augusto, principi che hanno meritato troppo bene dell' Arte antica, perchè l' Arte moderna non si compiaccia a pagare avanti le loro immagini, il tributo della sua riconoscenza.

La prima parte di questa tavola ci ha mostrato, per quanto lo hanno permesso il piccol numero dei monumenti, ed i limitati mezzi dell' incisione, ciò che, all'epoca in cui la Scultura antica aveva acquistata la sua perfezione, era capace di fare per rendere nelle statue isolate, e ne' gruppi, le forme, e l' espressioni, che una imitazione perfetta esige da essa . Noi vi abbiamo osservato con quale scienza, o piuttosto con quale arte, essa perveniva a marcare le differenze caratteristiche, che debbono distinguere nella loro natura fisica, gli dei superiori dalle divinità secondarie, o miste, o dagli eroi; e come infine soddisfacendo gli occhi con la più

accurata esecuzione, lo spirito con de' pensieri ingegnosi e veri, l'anima con sentimenti delicati e profondi, essa riusciva sempre ad ispirarci il genere e il grado d'interesse, che convenivano all'oggetto rappresentato. Nella seconda parte della stessa tavola, noi faremo vedere, per mezzo di alcuni scelti monumenti, come la Scultura antica, riprendendo in qualche modo le sue primordiali funzioni, seppe esprimere i prodigj dei tempi favolosi, od eroici, e gli avvenimenti i più notabili della storia; sviluppare le origini dei riti, e della maggior parte delle istituzioni religiose; rappresentare infine i costumi, gli usi, le consuetudini dei popoli, prendendo per oggetto de' suoi lavori, le immagini forti, o dolci, gravi, o ingenue, delle occupazioni e delle affezioni dell'uomo in tutte le situazioni della vita (1). Campo vasto nel quale la morale riceve dall'arte dello scultore più prontamente, e più energicamente, che dalla parola, le emozioni salutari, che ispirano alle anime sensibili l'amore della virtù, e l'orrore del delitto. Dopo aver perdute queste nobili intenzioni, e questa sublime influenza, durante i secoli della decadenza, le Belle Arti le ricuperarono, almeno in parte, all'epoca

(1) *Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,*
Gaudia, discursus . . . . .
Juvenal. Satyr. I. vers. 85.

della restaurazione: possano esse oggi giorno riprendere intieramente questa bella parte della loro eredità! Il lavoro, che io ho intrapreso, sarebbe troppo ricompensato, se contribuisse a far più generalmente sentire tutto l'interesse, che l'Arte può acquistare sotto questo rapporto.

I monumenti antichi dei quali si tratta, erano eseguiti in rilievo più o meno sporgente, sia colle operazioni della plastica, quando modellati, o gettati in forma, restavano nello stato di argilla, di terra cotta, o cruda, di gesso, o di stucco; sia coll'incisione in pietra, o coll'intaglio sopra metalli; sia in fine per mezzo della statuaria in legno, in marmo, in bronzo, in oro, o in argento.

Altri bassi rilievi si eseguivano in pietra, o in marmo, su delle tavole, nei fregi, o altre parti dell'architettura, e sopra delle urne sepolcrali. Le sculture, delle quali queste urne erano arricchite presso gli Etruschi, i Greci, e i Romani hanno soprattutto diritto a fissare la nostra attenzione, i soggetti vi sono quasi sempre interessanti, ed istruttivi; la morte vi divien la lezione della vita. Fra quelle, che il tempo ci ha conservate, ho fatto scelta di alcune, che possono essere utili alla storia dell'Arte, e che nel tempo stesso meritano di esser proposte all'imitazione degli artisti, se non sempre sotto il

rapporto dell' esecuzione almeno sotto quello della composizione. L' amor proprio sovente ribelle alle lezioni troppo dirette, vi troverà degli esempi, de' quali potrà profittare tacitamente.

Il N°. 15 offre sopra un frammento di sarcofago una composizione filosofica, che ha per oggetto la formazione, la vita, ed il fine della umana specie. Prometeo, dopo aver formata la figura dell' uomo, sta terminando quella della donna; ma l' una, e l' altra non hanno ricevuta ancora la vita. Mercurio conduce presso di esse l' anima, che sotto la figura di Psiche sta per compiere l' opera della creazione. Nell' altra parte della composizione, dei fanciulli riuniti in gruppo colle Parche sembrano rappresentare le conseguenze dell' unione dei due primi esseri, ed indicare nel tempo stesso il cominciamento ed il fine della vita umana: mentre che alcuni animali utili, specialmente destinati al servizio dell' uomo, son rappresentati nel campo del basso rilievo, come per indicare l' impero, che gli destina, ed i soccorsi, dei quali gli è larga la provvidenza de' numi. L' artefice, malgrado la sua esattezza a conformarsi nel basso rilievo originale ai dati della favola, della storia, e dell' allegoria, ha creduto dovere, secondo l' uso più antico, scrivere presso ciascuna figura il nome, che la designa. Se questo monumento non appartiene all' antica scuola greca, è stato

almeno, come molti altri di quelli, che qui riportiamo, eseguito in Grecia dietro un'antica composizione in quell' epoca, in cui, secondo l' osservazione del dotto Visconti, l' uso di deporre i corpi nei sarcofagi avendo prevaluto, sotto gl' imperatori, a quello di bruciargli, si mandavano dalla Grecia a Roma queste urne sepolcrali per esservi vendute.

Il basso rilievo, N°. 16, presenta sotto un immagine più sensibile e più naturale, la nascita di una creatura umana; alcune donne le prestano le solite cure. La somiglianza di questa scena con quella, che la Pittura moderna ha tanto spesso scelta per offrirla alla nostra venerazione, facilmente comprendesi; ma egli è ben raro di vederla trattata con tanta grandezza unita a tanta semplicità. Qui tutte le azioni, tutte le attitudini sono distinte senza essere isolate; l' interesse abilmente graduato si distribuisce fra la madre, che malgrado ciò che ha sofferto, è ancora assisa con dignità, la nutrice, che lava il fanciullo, e la giovinetta, che ingenuamente lo guarda, mentre prepara i pannicelli, ne' quali deve essere avvolto. Vicine a questa, Urania, e Clio, che segna alcune linee sopra un globo, indicano, che il destino di questo fanciullo, come la di lui origine, esser dovevano illustri; specie di allegoria, di cui troppo

raramente fanno uso i nostri artisti in simili circostanze.

Egualmente per una felice applicazione di un tale stile allegorico, l' Arte antica ha dato per nutrice la più potente fra le dee ad un fanciullo nato da una mortale, ma figlio del più potente fra i numi. Molti monumenti rappresentano Ercole fra le braccia di Giunone nel modo che si vede al N°. 17. Egli è dopo di aver succhiato il di lei latte divino, che benefattore degli uomini, entrò nella laboriosa carriera, che doveva meritargli un posto fra gli abitatori dell' Olimpo.

Il soggetto del basso rilievo, N°. 18, risale ai secoli eroici, ai primi tempi della storia greca; egli ci offre la causa del celebre assedio della città di Troja (1). L'Amore per adempire la

(1) Si può vedere la spiegazione che Winckelmann ha data di questo basso rilievo nei suoi *Monumenti inediti* pag. 157 e quella che il signore Guattani ha inserita nel volume del 1785 pag. XLI della collezione, che egli ha pubblicata sotto lo stesso titolo. Questa era già stata impressa nell' *Antologia Romana* dello stesso anno N. XLVIII dal signore Morrisson scultore inglese, per servire ad un basso rilievo simile, ma nel quale si trova la figura di Apollo posta vicino a quelle di Paride, e dell' Amore.

Luciano nei suoi dialoghi degli dei, fa parlar così a Venere, quando essa promette a Paride il cuore di Elena in premio del giudizio a di lei favor pronunziato « Io ho due « figli di maravigliosa bellezza il Desiderio, e l'Amore; io « ti darò l'uno e l'altro per guidare i tuoi passi nel tuo

promessa di sua madre, conduce Paride presso Elena, e gliene fa osservar la bellezza. Venere, posta accanto alla sposa di Menelao, che sorpresa, e modesta, non osa ancora alzare gli occhi sul principe trojano, la stimola a cedere a'di lui voti. Assise ambedue, la loro attitudine interessa per una grazia semplice, il di cui vario carattere è proprio di ciascheduna di esse. Le figure dell'Amore e di Paride riuniscono all'eleganza medesima un' azione perfettamente d'accordo con quella delle altre due. Ed è per questo giusto sentimento delle convenienze, questa felice scelta delle attitudini, che la Scultura antica sapeva legare sopra una stessa linea tutte le parti essenziali di un soggetto, senza il soccorso di piani sforzati, e di gruppi moltiplicati. Quello di Venere e di Elena fa una specie di piramide per mezzo di una piccola statua situata sopra un pilastro, e questa, uno dei dotti interpetri di tal composizione vuole che rappresenti la dea della Persuasione Πειθώ; ma in qual modo credere, che Venere e Amore incaricandosi di presentare un principe giovine e bello alla più bella donna del

« viaggio. L'Amore s'insinuerà nel cuore di Elena, e la « costringerà ad amarti Il Desiderio coprendoti colle sue « ali, ti renderà amabile al pari di se stesso. Io medesima « voglio esser presente, e pregherò le Grazie, che ci accom- « pagnino. »

mondo, abbiano bisogno di soccorso per riuscire ad accendergli?

Un altro amore più rispettabile, e non meno interessante, è quello di cui il basso rilievo N°. 19 richiama la memoria; egli è l'amor filiale di Zeto e di Anfione per Antiope. Ella fugge, ella si precipita lungi dal re di Tebe, che l'aveva ripudiata, e dalla sua rivale Dirce, che la maltrattava. Qual dolce attenzione, quale ingenua e toccante sensibilità nel movimento delle teste e delle mani di questi due figli occupati a sostenere, ed a consolare la loro madre! Disgraziatamente questa espressione, parte veramente sublime dell'Arte, che incanta gli occhi, e penetra fino all'anima, svanisce nelle descrizioni, e nelle incisioni.

Se i bassi rilievi antichi presentano i migliori modelli di composizioni allegoriche, e di sentimentali espressioni, il loro studio getta anche dei grandi lumi sulle consuetudini egualmente che sulle opinioni, e le cerimonie religiose degli antichi.

Noi abbiamo di già osservato, quanto gli Etruschi differivano dai Greci e dai Romani nella scelta dei soggetti, dei quali essi decoravano le urne, ed i sarcofagi destinati a ricevere il corpo, o le ceneri de'morti. Essi impiegavano quasi sempre in questo genere di monumenti le immagini delle furie, quelle dei genj della

morte, o le rappresentazioni di azioni bellicose e crudeli. Gli esempi sono numerosi; ed il N°. 20 è uno di quelli, che provano, che veruna circostanza poteva fargli rinunziare ad un uso appartenente al carattere nazionale, poichè sul sepolcro di una donna, lo scultore etrusco ha posta la rappresentazione di un sanguinoso combattimento. L'esecuzione ne è energica non men che il pensiero; ma qual contrasto fra questa scena terribile, e l' immagine del riposo, che ci offre la figura principale; dolce riposo, dimenticanza delle pene della vita, che i Greci ed i Romani desideravano pe' loro morti, e di cui riproducevano gli emblemi sopra i loro sepolcri in tante graziose forme.

Dietro queste idee è stata decorata la magnifica urna di marmo greco, di cui il N°. 22. presenta una parte. Tutto vi respira il piacere; tutto come nelle odi di Anacreonte vi parla di amore e di gioja. Egli è Bacco, che scortato dai fauni e dai satiri trova Arianna addormentata nell' isola di Nasso, e che ne va contemplando le bellezze, che l' Amore gli scuopre. La testa di Arianna sembra essere un ritratto, ed è probabilmente quello della donna, che aveva cessato di vivere. Sotto una tale voluttuosa immagine, l' idea della morte non ha più nulla di lugubre. Essa svanirebbe anche intieramente, se lo scultore non avesse soddisfatto

al dovere d' indicarla sopra un' urna sepolcrale, collocando il sonno dalle ale spaziose che scuote i suoi papaveri sulla bellezza, che più non esiste. La composizione di questo basso rilievo è ricca, ma senza essere imbarazzata. Lo spirito e l' occhio ne godono senza sforzo.

Il culto di Bacco, sorgente feconda d' immagini mistiche proprie a riscaldare il genio degli artisti e quello dei poeti, ha molto occupato lo scalpello ed il pennello de' Greci. Si trova una grande analogia fra il soggetto del basso rilievo N°. 23, e quello di un vaso greco, che io ho inserito fra i monumenti della Pittura tav. I N°. 2. Ambedue ci offrono un bel toro, *caput in se reflexum,* che alcune giovinette *sacrificantes* conducono all' altare di Bacco, o piuttosto è il dio medesimo, che ha rivestita questa superba forma; perchè la fierezza impetuosa del toro non ispira verun timore alle due giovani Baccanti collocate presso di lui, e non altera punto la grazia de' loro movimenti.

Il N°. 24 ci offre un altra scena religiosa; ma questa è pacifica, come l' abitatore dei campi, che essa interessa. Una vacca da latte dimagrava; il proprietario ha ricorso alla lustrazione, ceremonia usata per purificare, e per guarire gli animali. Essa consisteva nell' aspersione dell' acqua sacra fatta con un ramo di olivo; due oche ne erano la mercede. Tutta l' inge-

nuità del soggetto si ritrova nella composizione di questo basso rilievo, in cui lo scultore ha saputo riunire l'espressione vera della natura all' eleganza dell'Arte, senza sagrificar l' una all' altra.

Quello che segue N°. 25, ci riporta ai tempi eroici, dei quali i grandi artefici si compiacevano di rappresentare i fatti ai loro concittadini per mantenere nelle anime loro l'energia, che caratterizzava i nobili loro antenati. Vi si vede Meleagro, che alla testa dei principi della Grecia, insegue e attacca il cinghiale terribile di Caledonia; ed Atalanta figlia del re di Arcadia, che la prima osa raggiungere il mostro, trafiggerlo con una freccia, e meritar così l'omaggio della di lui testa, e la mano di Meleagro. Più viva immagine di sforzi diretti verso un medesimo scopo non fu resa giammai con maggior chiarezza ed energia. L'enorme animale riempie quasi solo tutto il campo del combattimento; verso di lui si dirigono tutti gli sforzi dei cacciatori; circondato da essi, senza che ne impediscan la vista, egli resta l' oggetto principale della composizione. La figura, che è sul davanti, avrebbe nociuto a questo bell' effetto, se fosse stata presentata in piedi; l' artefice ce l'offre caduta a terra, mentre che de'cani, che essa guidava l' uno ferito già soccombe sotto il mostro, l'altro s'impaurisce guardandolo, ed

il terzo lo afferra per la testa, e lo ritiene sotto i colpi di una clava, che sta per ferirlo. La composizione termina elevandosi colla figura di una donna a cavallo, che con altrettanta grazia, quanto coraggio, spinge la sua lancia nel fianco del cinghiale. La verità, l' espressione, l' unità della scena fanno di questo monumento, come di molti altri della Scultura greca, degli utili modelli per gli stessi pittori. Nelle scuole antiche gli stessi principj, e lo stesso gusto dirigevano le due arti nei punti più importanti della loro teoria generale (1).

Allorchè i soggetti scolpiti sopra le urne cinerarie si riferivano più specialmente alla destinazione di questa specie di monumenti, ed agli individui, dei quali essi dovevano conservare gli avanzi, l' artefice ci presentava spesso i ritratti delle persone morte. Egli rammentava il loro grado e le loro virtù delineando alcune azioni della loro vita, o alcune circostanze della loro morte; e stabiliva in tal modo in una maniera durevole, la memoria dell' epoche, dei fatti, dei costumi e delle consuetudini.

È in questa guisa che il basso rilievo N°. 26 ci conserva la tradizione di molti usi religiosi.

(1) Ripetiamo adunque con Orazio

. . . . *exemplaria graeca*
Nocturna versate manu, versate diurna.

Alcuni sacerdoti coronati di fiori, vestiti secondo il rito, e portando il fuoco e l'incenso, recitano vicino al corpo esanime di una giovane donna le lor preghiere accompagnate dal fragoroso suono degli strumenti destinati ad allontanare i cattivi genii, *tristes ex aethere diras*, o a designare le solite conclamazioni. Le altre particolarità di questa composizione accrescono anche il di lei interesse con delle circostanze, che appartenevano all' avvenimento; come il dolore concentrato, e profondo di una madre sedente vicino al letto di morte, e l' attitudine di un piccolo fanciullo, che tristamente se ne allontana.

Il basso rilievo vicino N°. 27, ci offre un altra scena commovente; perchè di quale specie di sentimenti gli antichi non hanno eglino confidata all'Arte l'espressione? La pietà militare, vale a dire le cure che i soldati rendevano ai loro compagni feriti, o morti, erano spesso delineate sopra dei monumenti pubblici presso i Greci, e presso i Romani. Questi doveri erano a Sparta una conseguenza naturale della legge di Licurgo, che rendeva responsabile nei combattimenti l'amico della condotta, e della sorte del suo giovine amico. Molte composizioni trattate come questa in grandiosa maniera, anche sopra pietre incise, rammentano questo amore veramente cittadino, e queste generose cure.

Dopo la morte di Lucio Vero, che Marco Aurelio si era associato, i Romani supplicarono questo ad incaricarsi solo del governo. Una testimonianza simile di amore, e di confidenza data in nome del mondo intiero, meritava di essere trasmessa alla posterità dalla Scultura. Essa l' affidò ad una tavola di marmo, che il tempo ci ha conservata, e che si vede anche oggigiorno nel Campidoglio; è il soggetto del N°. 28. Roma vi presenta all' imperatore un globo, simbolo dell' universo reso allora felice da' suoi benefizj, istruito da' suoi scritti, e più ancora dall' esempio delle sue virtù. Questa composizione nobile e semplice come l' anima di Marco Aurelio, sembra una pagina chiaramente scritta di una storia, che ci sarà sempre grato rileggere. Lo stile de' panneggiamenti offre qui de' bei modelli, come nel N°. 16.

Il soggetto del basso rilievo seguente N° 29, ricco de' simboli di una consecrazione religiosa, viene spiegato per l' apoteosi di Antonino e di Faustina. È questo un omaggio del popolo romano, a cui Marco Aurelio e Lucio Vero vollero aggiungere quello della loro riconoscenza verso il principe, che gli aveva adottati. Nel suo insieme questo monumento offre una disposizione, che senza l' imbarazzo, e il soccorso indiscreto di piani moltiplicati, e di effetti pittoreschi, soddisfa ai dati essenziali del sog-

getto con tutta la magnificenza dell' arte e della poesia. Nel mezzo della composizione il genio dell' immortalità, inalzandosi con grazia del pari che con dignità, sostiene sulle sue ali, e porta verso l'Olimpo le immagini dell' imperatore e dell'imperatrice, che sono precedute dall' aquila, simbolo della romana potenza. A sinistra una figura semi-giacente, abbraccia un obelisco, che rammenta quello, che fu eretto nel campo di Marte nel posto del rogo, su cui furono deposti i resti mortali di Antonino; mentrechè Roma dall'altra parte, appoggiata in tutta la sua maestà, su dei ricchi trofei, applaudisce agli onori resi all' Imperatore di cui essa deplora la perdita.

Tali erano le grandi e sublimi immagini, alle quali elevavasi la Scultura antica, allorchè straniera all' adulazione, che troppo spesso deturpò questa parte de' suoi lavori, essa si occupava a rappresentare le epoche gloriose della storia di un popolo, o i bei momenti della vita di un uomo; ed in tal guisa, creando per l'Arte dei modelli perfetti, essa trasmetteva alla posterità delle memorie commoventi e degli utili esempi.

La statuaria consacrava anche alla gloria dei principi, o degli uomini celebri un altro genere di monumenti, che la distruttrice avidità dei conquistatori ha disgraziatamente ridotti ad un ben

piccolo numero. Erano questi o statue di bronzo, o bassi rilievi, o anche carri tirati da due o da quattro cavalli della stessa materia, che attestavano in questa parte dell'Arte un sapere eguale a quello, che si ammira nella Scultura in marmo. La statua equestre di Marco Aurelio, N°. 21, è la sola, che si trovi in Roma. Sembra, che il tempo abbia rispettato in questo monumento l'omaggio della pubblica riconoscenza, e che abbia preso piacere nel conservare alla venerazione di tutti i secoli l'immagine del migliore degli imperatori. In una attitudine, e sotto sembianze, che mirabilmente dipingono la sua sapienza e la sua bontà, si crede vederlo ancora assicurare dall'alto del Campidoglio il popolo romano delle sue cure paterne; mentre il di lui cavallo pieno di vigore e di vita, sembra essere l'emblema della vigilanza e dell'attività, che questo principe sapeva congiungere alla beneficenza.

La scultura antica sempre tanto maravigliosa per la bellezza del pensiero e dell'esecuzione, non lo è meno per il gusto squisito, e l'inconcepibile varietà, colle quali essa adattava i suoi lavori alla forma diversa di tutti gli oggetti, che essa prendeva ad ornare. Fra il gran numero di monumenti ben conosciuti da tutti gli amatori, che danno luogo a questa osservazione, noi ci contenteremo di offrire, benchè in

una piccolissima dimensione, un bel vaso della collezione Borghese, N°. 31 (1), adorno di un basso rilievo, che rappresenta un Baccanale. Ma per provare fino a qual punto l' Arte sapeva nascondere, colla scelta del soggetto, e colla grazia della disposizione tutto ciò, che vi era d' ingrato nelle dimensioni dello spazio, che le era assegnato, noi sceglieremo due bassi rilievi, che sopra un campo lungo e stretto, stanno ad ornare, il primo un' urna antica della stessa forma, l' altro gli orli del coperchio di un urna simile. Il primo, N°. 30, rappresenta le Nereidi che sostengono le armi dalla loro sorella Teti destinate al suo figlio; queste armi sono tutte difensive, come la tenera inquietudine di una madre sembra richiedere. Il soggetto del secondo, N°. 32, richiamando una delle più commoventi finzioni della mitologia, c' insegna, che tutti i godimenti hanno il loro orgoglio, e tutti gli amori la lor gelosia. Latona offesa immola alla sua vendetta le figlie di Niobe. Una lunga linea offre qui il campo di morte, dove queste giovani principesse *linquebant dulces animas*, come dice Ovidio; i loro esanimi corpi vi sono intrecciati per così dire, in una maniera sì varia, sì naturale, e sì espres-

(1) Questo trovasi ora a Parigi, con gli altri della collezione Borghese acquistata dal governo francese, circa il 1800 (*N. del T.*)

siva, che considerandoli sull' originale non si può far a meno di non abbandonarsi ad un doloroso sentimento di rincrescimento e di compassione.

Di qual tempra erano adunque l' anima, e la mano di questi artefici, che coll' espressione generale della composizione, o con una esecuzione, che non lasciava nè al marmo la sua durezza, nè al bronzo la sua inflessibilità, sapevano a piacer loro produrre impressioni vive e profonde, o ridenti e graziose, delle quali abbiamo fin qui veduti gli esempj? Ah! senza dubbio non era nelle sottigliezze dello spirito, che essi trovavano la sorgente, e l' alimento di questo genio creatore; ma nella sensibilità del cuore, e nella ricchezza dell' immaginazione.

L' estensione delle particolarità, nelle quali ci siamo finora trattenuti relativamente ai numerosi monumenti, che presenta questa prima tavola, otterrà forse qualche indulgenza, se ben si voglia rammentarsi quale è stata la nostra principale intenzione, nel rammemorare in tal modo ai nostri lettori qualcheduno dei capi d'opera della Scultura antica. Valendosi delle precedenti osservazioni, quelle che si sarebbero potute fare sulle tavole seguenti, saranno più frequentemente risparmiate agli amatori, e soprattutto agli artisti, che si degneranno di gettare gli occhi sulla nostra opera. Il ravvicina-

mento dei monumenti delle due epoche, basterà quasi solo per far valutare nei rapporti dell'invenzione, dell'ordinazione, ed anche del disegno, quelli dei quali ci occuperemo per l'avvenire, e si riconoscerà facilmente per quale successiva degradazione la scultura cadde nell'ignoranza e la barbarie, in cui noi la vedremo sepolta durante più di dieci secoli, fino al momento del di lei rinascimento.

Tav. II.
Parallelo dei bassi rilievi degli archi trionfali di Tito, di Settimio Severo, e di Costantino.
Sec. I, II, e IV.

Per non entrare troppo bruscamente negli aridi campi, che dobbiamo ora percorrere, gli oggetti, che compongono la tavola II sono stati tolti da monumenti, il parallelo dei quali sembra proprio a stabilire il graduato andamento della decadenza dell'Arte. In fatti vi si può riconoscere lo stato della Scultura in tre differenti epoche, paragonando le opere, che essa eseguì per ornare tre dei principali archi trionfali eretti a Roma in onore degli imperatori. Essa aveva qui uno special dovere da adempiere: ricevendo la legge dall'Architettura, bisognava, che essa ne prendesse il carattere, e che ne sviluppasse l'intenzione. Bisognava per conseguenza, che i soggetti da essa trattati analoghi al genere di edifizj, che essi dovevano ornare, offrissero in una disposizione chiaramente storica, l'immagine delle imprese, e dei fatti memorabili, dei quali volevasi perpetuar la memoria.

Il primo di questi archi, eretto in onore di Tito, è il più semplice, ma il suo insieme è nobile ed elegante; la sua magnificenza consiste principalmente nella perfezione dell'Arte, che era ancora in tutto il suo splendore alla fine del primo secolo. Le vittorie scolpite al disopra dell'archivolto, N°. 1, non lasciano nulla da desiderare nelle loro attitudini, movimento e disposizione del panneggiamento. Il basso rilievo, che orna il fregio, N°. 3, rappresenta perfettamente la marcia di un trionfo, e quella del sacrifizio religioso, che soleva ordinariamente seguirlo. La testa incisa in grande sotto il N°. 2 è di un bel carattere; essa è tratta da uno dei due grandi bassi rilievi, che ornano le facciate interne dell'arco, ed i soggetti dei quali son relativi alle vittorie di Tito in Palestina. Lo stile di queste belle sculture attesta, che anche allora si affidava in Roma l'esecuzione dei lavori d'importanza agli artefici greci, o ai loro allievi.

Le particolarità stesse tratte dall'arco di Settimio Severo, occupano il mezzo di questa tavola, N°. 5, 6, 7. Eseguite solamente poco più di un secolo dopo le prime, quanto non sono esse di già inferiori sotto tutti i rapporti! Le vittorie, caricate di pesanti trofei, e pesanti anch'esse hanno perduta tutta la loro eleganza. Una quantità di figure confusamente am-

massate, sopraccaricano i bassi rilievi, che sono sovrapposti alle arcate laterali. Quelli che coprono le principali facciate dell'arco, non rappresentano con maggior precisione le azioni che l'artefice doveva celebrare, come dei passaggi di fiumi, degli assedj, de' combattimenti; tutto è in essi confuso per l'occhio, oscuro per l'intelligenza.

Ma questi difetti di già molto sensibili, divengono anche più urtanti nell' ultima parte della tavola, in cui gli stessi oggetti sono rappresentati tali, quali ce li offre l' arco di Costantino, che fu eretto al principio del quarto secolo, epoca di una decisa decadenza. Per riconoscerla basta osservare lo stile delle vittorie, N°. 9, e della testa in grande N°. 10; egli è visibilmente peggiore di quello delle figure simili N°. 5 e 6, che sono anche esse già tanto lontane da quelle, che si sono vedute ai N'. 1 e 2.

Un'altra circostanza capitale deve far riguardar l' arco di Costantino, come quello che fissa l'epoca dell' assoluta decadenza della Scultura; ed è la necessità, in cui si trovarono quelli che furono incaricati di eseguirlo, di prendere per ornarlo molti pezzi tratti dagli avanzi dell' arco di Trajano. Bisognava essere arrivati ad un grado molto notabile d' ignoranza, e di sterilità d' invenzione per non comprendere, che le opere destinate a rammentare le imprese di que-

sto principe, non avevano alcuna analogia con quelle, che doveva offrire l' arco inalzato alla memoria di Costantino.

Le medaglie battute sotto Tito, Settimio Severo, e Costantino vengono anche in appoggio delle precedenti osservazioni; ed è per facilitarne il paragone, che io ne presento qui una di ciascuno di questi principi sotto i N[i]. 4. 8. 12: esse faranno presentire nel tempo stesso l'uso che io mi propongo di far più tardi di questa specie di monumenti per recapitolare in qualche modo la storia della Scultura.

Il prospetto offerto da questa tavola, sulla quale si trovano ravvicinate le stesse particolarità di Scultura tratte da tre edificj, che hanno la stessa destinazione, è senza dubbio proprissimo a render sensibili per il lettore i primi effetti della decadenza dell' Arte; ma quanto più palpabili ancora son essi per quello, che può osservare in Roma istessa questi monumenti, che per la loro gran vicinanza permettono di paragonare per così dire a colpo d'occhio tre epoche tanto differenti dell' Arte (1)!

(1) Alla venerazione dovuta alle virtù di Pio VII, dagli uomini di tutte le condizioni, e di tutti i paesi, bisogna aggiungere la riconoscenza, che gli dovranno gli amatori dell' antichità, per i lavori, che egli ha ordinati nella veduta di procurar loro l' intiero godimento degli archi di trionfo di Settimio Severo, e di Costantino. Sbarazzati dai

Tav. III.
Statue di Costantino, e dei suoi figli. Bassi rilievi, busti, ed altre opere dello stesso tempo.
Sec. IV.

La composizione di questa tavola ha per oggetto di terminare la convinzione, che già seco porta la precedente, relativamente all'epoca sicuramente decisa della decadenza della Scultura. Essa è qui egualmente evidente, non solamente in opere simili a quelle, che abbiamo finora percorse, ma anche in molte produzioni di un' altro genere.

Cominciando dalla Scultura in basso rilievo, son da notarsi sotto i N^{i}. 6 e 7 due delle figure di fiumi poste al disopra degli archivolti delle arcate laterali dell'arco di Costantino. La composizione, e il disegno di queste figure, il carattere delle teste, che si può anche meglio riconoscere ai N^{i}. 8 e 9, che presentano le teste di due altri fiumi scolpiti sull' arco medesimo,

rottami e dalle terre, che ne tenevano sepolti una gran parte, renduti visibili fino alla loro base, e nel loro interno, difesi da barriere, che gli circondano, e conservati per mezzo di riparazioni fatte con intelligenza, essi attesteranno, che i Romani, più che alcun altro popolo, hanno saputo in questo grandioso genere di edifizj riunire le convenienze alle proporzioni, che ne formano la bellezza. Leone X aveva egli è vero ordinati presso a poco gli stessi lavori, e gli aveva posti sotto la direzione di Michelangelo; ma o per insufficienza nell' esecuzione, o per difetto di mantenimento, essi erano da ricominciarsi intieramente. (a)

(a) Per la munificenza dello stesso Pontefice, e colla direzione del Signor Valadier, di cui l'autore fa in seguito onorata menzione, si è provveduto con insigni e grandiosi restauri anche alla conservazione dell' arco di Tito, e dell'aufiteatro Flavio, volgarmente detto il Colosseo. (*N. del T.*)

sono del più cattivo stile. Queste figure offendevano gli occhi, ai tempi di Vasari, che ne fa l'osservazione nella prefazione delle sue opere, ed il grado di decadenza, che esse accusano, diviene ancor più sensibile per il paragone delle altre due teste N°. 10, e 11; che sono prese dall' arco di Settimio Severo.

Si vede sotto il N°. 13 una figura alata, che sembra essere una vittoria. Il suo portamento è abbastanza leggiero, come pure la disposizione del panneggiamento, ma la poca nobiltà della sua azione svela la di lei data. Faceva parte degli ornati in stucco, trovati nelle ruine delle terme di Costantino, sulle quali è stato fabbricato il palazzo Rospigliosi (1).

(1) Sappiamo con qual grazia, e con quanta intelligenza gl'antichi si servivano dei bassi rilievi di questo genere, per gli ornamenti interiori. Se ne ritrovano ancora (e fra questi molti sono arricchiti d'oro) nelle terme di Tito, nei bagni di Livia, nelle camere sepolcrali della famiglia *Arunzia* in Roma, ed in quelle che si vedono nelle vicinanze di Pozzuoli, e di Baja. Giovanni di Udine dopo molte ricerche, e molti saggi sulla materia di questi stucchi antichi, giunse a ritrovarla perfettamente, e ne fece sopra i disegni di Raffaello un grazioso uso nelle logge del Vaticano. Nello stesso secolo si continuò con successo in Roma l'uso di questi ornamenti, e principalmente nelle sale del Campidoglio, e nei palazzi Massimi, e Mattei. Ignoro, se alcuno siasene servito in tempi più moderni; ma sono maravigliato di non trovare ne' nostri libri classici, nelle diverse opere di teoria, o di pratica, nulla che ne richiami l'origine, ed i procedimenti, e che ne raccomandi, e ne faciliti l' uso agli artisti ed agli amatori.

Il N°. 15 rappresenta un basso rilievo in avorio. Gori è persuaso (1) che esso si riferisce alla storia di un imperatore cristiano, dietro la mezza figura sostenuta da due angeli, che nella parte superiore porta una croce; egli pensa anche dietro alcune lettere, i di cui frammenti sono ancora visibili, che questo imperatore è Costanzo figlio di Costantino, e che una figura in piede vestita di un abito imperiale, che sembra offrirgli una vittoria, è uno dei suoi parenti. L'imperatore è a cavallo; sotto i suoi piedi una donna sedente, e più basso molte altre figure, indicano gli omaggi tributati da'popoli vinti. Tutto caratterizza in questa opera un dittico trionfale. Sarebbe possibile, che fosse stato dedicato a Costanzo dai Romani all'epoca della visita, che egli fece loro nel 357 dopo le conquiste, delle quali vantavasi; sarebbe egualmente possibile dietro l'osservazione, che lo stile ne sembra migliore di quello dei bassi rilievi scolpiti sull'arco di Costantino, che questo fosse stato eseguito in Costantinopoli, e che vi si fosse incisa l'iscrizione in lettere latine, perchè era in Roma, che doveva farsene presente.

Le figure riunite nella parte superiore di questa tavola designano in un altro modo i progressi della decadenza.

(1) *Thesaur. veter. Diptych.; Florent.* 1759 t. 2. p. 163.

Quella che porta il N°. 1 rappresenta una statua di S. Ippolito, eretta in di lui onore al principio del terzo secolo, e trovata sulla via di Tivoli verso il 1551. Essa è stata posta nella biblioteca del Vaticano. (1) Winckelmann pensa, che essa è la più antica statua cristiana, che ci sia pervenuta; egli non osserva, che la testa è, per quanto io credo, restaurata. La situazione è tranquilla; ma la sua rigidezza, e quella delle pieghe ben disposte d'altronde nel panneggiamento, non ci offrono più la bella maniera delle statue dell' età precedente. Questa annunzia la decadenza, che manifestò poi tutta intiera il secolo susseguente, e che può riconoscersi nelle statue incise sulla stessa linea.

Il N°. 3. rappresenta Costantino il Grande; i N^{i}. 2 e 4 offrono due dei suoi figli. La prima di queste statue è collocata sotto il portico di san Giovanni Laterano, si vedono le altre due sulla piazza del Campidoglio. Benchè tutte e tre

(1) Questa statua è celebre d' altronde a causa delle indicazioni del ciclo pasquale scolpito sui lati della sedia sulla quale sta assisa. Si può a questo soggetto consultar Winckelmann *Storia dell' Arte* Roma 1783 tom. 2 pag. 404. — La *Storia letteraria della Francia* tom. 1 pag. 361; ove trovasi incisa questa figura. — Cave, *Scriptor. Eccl. Historia*, pag. 62 — Vignoli *Dissertatio de anno I imperat. Alexandri Severi, quem praefert cathedra marmorea S. Hippolyti.* — Anastasius, *Vitae Roman. pontific. ex edit.* Blanchini; Romae 1718, tom. II, pag. 159.

siano rivestite dell' abito imperiale, esse sono ben lontane dalla maestà delle figure della stessa specie, che appartengono a de' tempi più lontani. Il lavoro dello scalpello, che l' incisione non può qui esprimere, è anche più lontano dalla perfezione del bel secolo. Osserviamo pur non ostante, che ciò, che queste opere possono aver perduto, o per l' effetto del tempo, o nelle incerte restaurazioni, tende ad indebolire l' interesse, che esse eccitano, ed a ristringer l' uso, che si potrebbe farne come oggetti comparativi dell' Arte. Per questo è solo nella penuria di altri monumenti, che la storia si permette di offrirle in queste tavole.

Il N°. 5 è una statua colossale in bronzo, che si vede anche ai nostri giorni sulla piazza di Barletta piccola città della Puglia. Si crede, che essa rappresenti Eraclio, o piuttosto Costantino; che essa fosse fusa a Costantinopoli, e che inviata da questa città in Italia, rimanesse sommersa per un naufragio, e fosse ritrovata sulla spiaggia nel 1491. L' incertezza delle diverse opinioni alle quali questo monumento ha data origine (1); le moderne ag-

(1) Pomponio Gaurico nel suo trattato *De sculptura*; Norimberga 1542, in 4 pag. 17, crede che sia la statua di Eraclio. Signorelli nell' opera intitolata - *Vicende della coltura nelle due Sicilie, ec.* Napoli 1784, tom. II pag. 73, discute le opinioni di molti scrittori nazionali, che attribui-

giunte, le restaurazioni istesse, che vi si riconoscono, se è possibile il farne ai lavori di bronzo; soprattutto la inesattezza dei differenti disegni, che io ne ho veduti, me ne avrebbero

scono questa statua ora ad Eraclio, ora a Rachis re dei Lombardi, ora ad Arechis ultimo Duca, e primo principe di Benevento, e non si dichiara poi quanto a lui per veruno di essi. Un viaggiatore ha detto, che Eraclio devoto di S. Michele aveva spedita per la sua chiesa questa statua, che naufragata a Barletta non fu trovata, che nel 1491. — Un altro crede che essa rappresenti Giulio Cesare. — M. de Saint-Non, nel suo viaggio pittorico nella magna Grecia, trova, che sebbene vestita alla romana, essa offre un poco dello stile greco del basso impero. Infine il laborioso traduttore italiano di Winckelmann, che ha inserita questa figura nel tom. II, della di lui traduzione, suppone tom. 3 pag. 463, che essa rappresenti l' imperator Costantino o uno dei suoi figli. — Alcune osservazioni fatte sulla faccia del luogo in questi ultimi tempi da M. Courrier, giovine ufficiale di artiglieria francese di una rara erudizione nella storia, e nella letteratura greca, portano ancora alla determinazione di questo monumento delle difficoltà, che egli ha gentilmente voluto comunicarmi. (a)

(a) Il signor Courrier (Paolo Luigi) è quello, che fece sopra un manoscritto greco della Biblioteca Laurenziana, che conteneva la pastorale di Longo intitolata *gli amori di Dafne, e Cloe*, la macchia d' inchiostro, che doveva render inintelligibile il passo mancante in tutti gli altri manoscritti, e che egli aveva già copiato. Questa inavvertenza, (che noi non chiameremo frode) gli fu rimproverata dal bibliotecario signore del Furia, a cui egli rispose con un suo scritto intitolato *Lettre à M. Renouard libraire sur une tache faite à un manuscrit*. Lasciando ai bene informati il dritto di decidere, se il signor Courrier siasi ben giustificato del suo fallo, noi ci contenteremo di compiangere l' immatura e tragica morte di questo erudito, morte che ha privato la Francia del più spiritoso, e nello istesso tempo, più semplice suo scrittore, che dopo averle dato, oltre diverse sue prose abbastanza conosciute, diverse traduzioni da Isocrate, e da Senofonte, si apparecchiava

interdetto l'impiego, se io non avessi ceduto al desiderio di porre qualche opera greca nell'epoca a cui siamo arrivati; perchè malgrado il numero immenso di quelle, che furono eseguite a Costantinopoli per gli ordini di Costantino, e de' suoi successori, la storia dell'Arte è oggi giorno assolutamente priva di un tal genere di monumenti (1).

Egli è anche egualmente difficile di assegnare una data certa a quelli, che ci sono offerti sotto i N^{i}. 16, e 17, e di designare i personaggi scolpiti su queste quattro colonne di porfido. Le due prime si vedevano altra volta nel palazzo Altemps, d'onde sono state trasportate al Museo Vaticano. I busti dei quali esse sono ornate, sono quelli di due imperatori, che si suppongono essere i due Filippi: infatti lo stile si ravvicina più a quello dei tempi di Settimio Severo, che a quello di Costantino. Quanto ai gruppi scolpiti sulle altre due colonne, essi

(1) Winckelmann ne fa l'osservazione tom. II, lib, 2. cap. 3; ma come io ho già avvertito in una nota del cap. XXIII del prospetto istorico, è soprattutto nelle dissertazioni delle quali M. Heyne ha arricchite le memorie dell'accademia di Gottinga, che si può prendere una esatta e particolarizzata notizia delle perdite, che le Arti hanno fatte a Costantinopoli in opere scolpite di ogni genere.

a darle quella di Erodoto, di cui egli però non ha pubblicato, che un saggio. Ved. Antologia N. 53 Maggio 1825 pag. 57 e segg. (*N. del T.*)

sono di una maniera molto più difettosa di quella che caratterizza anche l'ultima di queste epoche. Le figure senza proporzione, senza espressione, ignobili anche sotto l'abito imperiale, sembrano esser piuttosto il lavoro di uno scalpellino, che avrà tentato di vincere la durezza della materia, senza pensare al pericolo di alterare la forma delle colonne, che l'opera d'uno scultore. Tutto porta qui l'impronta della più spaventevole degenerazione (1).

(1) Le colonne sembrano avere 12 piedi, ed un pollice d'altezza, ed un piede e 8 pollici di diametro. Le statue hanno un piede, 8 pollici, 7 linee di altezza; esse son poste verso la sommità della colonna, sopra una base, che non ha quasi più di tre pollici di aggetto; il tutto è preso nella grossezza della colonna.

L'antichità ha dato senza dubbio alcuni esempj di questa unione per se medesima difettosa. Una parte delle colonne, che formavano i bei peristilj di Palmira, erano o caricate di statue, o destinate ad esserlo dietro le mensole, che vi si trovano ancora.

Quanto alla primitiva destinazione delle colonne di porfido, delle quali si tratta, egli è difficile di nulla avanzare di certo. È stato scritto, ma senza veruna prova, che esse erano state trovate nel tempio di Romolo a Roma. S'incontrano egualmente delle grandi difficoltà, per determinare quali sono gli imperatori, che le figure rappresentano. Questo doppio gruppo sembra indicare la riunione di principi, che regnassero insieme come al tempo di Gallieno (a), o piuttosto di Diocleziano. Forse anche dietro

(a) Il testo porta Gallieno (*Gallien*). Credo però, che debba dire Galerio, giacchè questi portò effettivamente il titolo d'imperatore insieme con Costanzo Cloro; mentre Gallieno sebbene nominato Cesare dal senato, quando Valeriano suo padre fu proclamato

Io non insisterò ulteriormente su quello, che simili produzioni offrono di contrario a tutti i principj. Io non ho l' intenzione di comporre delle dissertazioni, o dei trattati sulle differenti parti dell' Arte; non voglio, che porgere i mezzi di studiare, e di riconoscere la storia della sua decadenza, riunendo, e metodicamente classando tutti i monumenti di questi disgraziati tempi, che ho potuti raccogliere. Quanto più le differenze sono sensibili nel paragone, che l' ordine da me seguito stabilisce fra queste opere, e quelle dei tempi della perfezione, e più mi trovo dispensato, sia dal ripetere le osservazioni generali sopra lo stato delle Arti nelle differenti epoche, che io ho fatto entrare nel mio pro-

l'inferiorità dello stile, bisognerebbe respingere queste opere fino ai primi anni del nono secolo, epoca in cui l' impero di Oriente ci offre nel tempo medesimo due imperatori, e due augusti, se si potesse aver fondamento di credere, che queste colonne sono state trasportate a Roma da Costantinopoli. Severano nell' opera intitolata, *Sette Chiese di Roma* avanza a pag. 99, che dopo di essere state poste da Sisto IV nel 1471 nella sua cappella nel Vaticano, ove esse sostenevano l' arco principale, queste colonne sono state trasportate nella cappella *Paolina* di *Monte Cavallo*; forse egli intende dire di san Pietro. Checchè ne sia esse sono passate in seguito al museo Vaticano.

imperatore, e poi Augusto dal suo medesimo genitore, non portò però il titolo d' imperatore, che dopo la morte di Valeriano. Vi è da osservare peraltro, che i primi due imperatori, che regnarono contemporaneamente insieme furono Marco Aurelio, e Commodo detto Lucio Vero. (*N. del T.*)

spetto istorico, sia dall' approfondirmi con particolarizzate osservazioni, che la sola ispezione delle tavole può suggerire al lettore.

Tav. IV.

Urne sepolcrali e sarcofagi trovati a Roma nelle catacombe di sant' Urbano, e di Torre Pignattara.

Sec. IV.

La penuria de' monumenti, di cui io avrò ancora più di una volta occasione di lamentarmi, mi fa una legge da non trascurare nella storia della scultura, quelli, che ci sono offerti dalle catacombe, miniera feconda per tutto ciò che concerne la storia, e sopra tutto gli usi funebri dei cristiani durante i primi secoli della chiesa, e nel tempo stesso per i lavori dell'Arte, che in questi tenebrosi asili fu per la prima volta associata ai dommi della nuova religione.

Questa tavola, e le quattro susseguenti sono composte d' opere di Scultura, che ornavano sia delle urne sepolcrali intiere, sia dei frammenti di urne sepolcrali. Benchè non sia sempre possibile di assegnar loro una data certa, si può nientedimeno, considerandole sotto il rapporto della composizione e dello stile, disporle in una specie di ordine cronologico, almeno relativamente al tempo, in cui i cristiani perseguitati si servirono delle catacombe, come di luoghi di ritiro, ed a quello, nel quale liberi ormai di professare pubblicamente il loro culto, conservarono ancora una particolare venerazione per questi primi asili della loro fede.

Comincierò secondo il mio costume dall'indicare, come oggetto di paragone il monumento, che in questa serie mi è sembrato il più perfetto quanto all'invenzione, ed all'esecuzione; è questo il sarcofago, che porta in questa tavola il N°. 27 (1). Il Buon Pastore, che vi si vede scolpito nel mezzo, permette di classarlo fra le opere cristiane designate con questo simbolo. Il basso rilievo ci offre alla dritta un poeta circondato da tre individui, che ascoltano i suoi canti; a sinistra una donna, che suona il liuto in mezzo a tre altre, che sembrano pure ascoltarla, o accompagnarla con la voce. Sarebbero questi gl'inni ed i cantici destinati a celebrare il coraggio, e le vittorie dei martiri, come quelli che componeva, e ci ha lasciati Prudenzio poeta cristiano del quarto secolo, e nei quali si riconosce ancora qualche merito d'invenzione e di stile?

Il N°. 1 presenta sopra una piccolissima scala, l'immagine dell'urna la più magnifica che si conosca, quella nella quale si crede, che Costantino facesse deporre il corpo di santa

(1) Bottari lo riporta nella *Roma Sotterranea*, tom. I pag. 121 senza spiegarne il soggetto; e rimanda pag. 126 alla dissertazione del P. Lupi sopra l'epitaffio di Santa Severa. Vi si trova nella nota alla pag. 57 e 58, che quest'urna fu tratta nel 1732 dalla catacomba di S. Urbano, che fa parte di quella di S. Calisto, e di là portata alla Villa Corsini fuori della porta S. Pancrazio.

Elena di lui madre (1). Essa è di un sol pezzo di porfido del più considerabil volume, che mai siasi veduto. Sopra i suoi lati sono scolpite più che in mezzo rilievo delle corse di cavalli e dei combattimenti. L'esecuzione di queste figure è viziosa sotto tutti i rapporti. Gli uomini, ed i cavalli sono senza verosimiglianza nella positura e nell' azione, e sembrano essere in aria. Il disegno è d' una goffaggine e di una scorrettezza spiacentissima. E come siamo costretti a pensare dietro l' importanza e la destinazione di questa opera, che l' esecuzione ne fosse affidata ai migliori artisti del tempo, essa ci fornisce un altra prova incontestabile della decadenza, in cui l'Arte era giunta nel quarto secolo. (2).

(1) Benchè questa superba urna sia stata probabilmente esposta in principio al gran giorno in una chiesa che prese il nome di santa Elena, è pure nella vicina catacomba, che porta anche questo nome, e quello *ad duas Lauros*, ma che è conosciuta oggigiorno sotto la denominazione di *Torre Pignattara*, che essa è stata ritrovata a due miglia circa fuori della porta maggiore.

(2) Unisco qui una ristretta notizia dei principali scrittori, che hanno parlato di questo monumento, il di cui stile sembra a me, che dia un alto grado di verosimiglianza all' opinione di quelli, che lo riguardano come eseguito per la madre di Costantino.

Anastasio il bibliotecario nella vita del Papa S. Silvestro dice, che Costantino fece costruire sulla via Labicana nel luogo detto *ad duas Lauros* la basilica di S. Pietro, e di S. Marcellino, ed il mausoleo, ove il corpo di sua ma-

Il N°. 3 porge la rappresentazione di un sarcofago di marmo recentemente trovato nella catacomba di santa Elena, oggi Torre Pignat-

dre l'imperatrice Elena, fu deposto in un sarcofago di porfido. *Anastasio tom. I pag.* 48 *dell' edizione del Bianchini* Roma 1718 vol. 4. in fol. Questa basilica situata presso la catacomba dello stesso nome, prese in seguito quello di santa Elena, e porta oggi quello di *Torre Pignattara*.

Aringhi nella sua *Roma Subterranea* tom. 2 pag. 39 e 41 offre la figura di quest' urna, e ci insegna, che, toltone il corpo di santa Elena, che il Papa Innocenzio II fece collocare nella chiesa di Araceli al principio del duodecimo secolo, essa fu trasportata pochi anni dopo nella chiesa di san Giovanni Laterano per ordine di Anastasio IV la di cui intenzione era, che il di lui corpo vi fosse riposto. Essendo stata in seguito molto danneggiata nei suoi bassi rilievi, al tempo del Giubbileo del 1600, Bosio la fece restaurare di concerto con i canonici di quella basilica.

Anche Ciampini dà un' incisione di questo monumento, nella quale sono indicate le diverse rotture, che vi si vedevano allora, e procura di investigare colle sue ricerche ciò, che è divenuto il corpo di santa Elena dopo di esserne stato tolto. *Vetera Monimenta*, tom. III pag. 122 tav. XXVIII. Mabillon ne parla nel *Museum Italicum*, tom. 2 p. 569. Marangoni nella sua opera *delle Cose Gentilesche*, cap. LVIII pag. 297 tratta pure di questo monumento; ma la critica, che egli ne ha fatta, si raggira piuttosto sulla sua storia, che sullo stile delle sculture delle quali egli è ornato. Bottari, *Roma Sotterranea* tom. II pag. 114, se ne occupa nello stesso spirito.

Il Papa Pio VI sempre così zelante per la conservazione, e sì illuminato nell' impiego delle produzioni dell' Arte, dopo di aver fatte restaurare le teste e le gambe degli uomini e dei cavalli, quasi tutte spezzate nei bassi rilievi, ha fatta collocare questa magnifica urna nel vestibulo del Museo Vaticano, che egli ha formato con tante

tara (1). Esso era voto, perchè probabilmente era stato aperto molti anni avanti. Destinato per uso di pagani, come si vede dai soggetti dei bassi rilievi, che son facili a spiegarsi, esso aveva servito a qualche sepoltura cristiana, nel modo, che tanto frequentemente si praticava nei primi secoli della chiesa, ed anche nei tempi posteriori; a quest' uso anzi la Scultura antica deve la conservazione di molte delle sue produzioni. Esaminando questa sotto il rapporto dell' arte, non si dubiterà di collocarla presso a poco alla stessa epoca del quarto secolo. Il carattere di assai buon gusto, che ci offre il profilo di una delle maschere, N°. 4, poste agli angoli del coperchio, si spiega per una reminiscenza, o per una imitazione de' modelli antichi di un tal genere di ornamenti, che

cure, e con tanta spesa. Essa vi si trova in faccia ad un' altra urna della stessa materia, e di una forma egualmente imponente. Ambedue danno la più alta idea del luogo, che esse annunziano, e della superba collezione, che vi si trova esposta.

(1) Testimone del ritrovamento di quest' urna, nelle mie prime visite alle catacombe nel 1780, la feci incidere immantinente, con l' intenzione di portarne la stampa ai piedi di Pio VI, per attestargli la mia riconoscenza per la libertà indefinita, che egli mi accordava di percorrere questi venerati luoghi. Alcune circostanze ritardarono il mio omaggio, e dettero all' avidità il pensiero d' impadronirsi di questo monumento interessante. I suoi tentativi, non ebbero, è vero, alcun successo; ma essi furono fatali all' urna, ed io la ritrovai spezzata.

si avevano allora sotto gli occhi. Si vede, che lo scultore non è stato egualmente felice nella esecuzione delle figure intiere N°. 5, 6 e 7.

Tav. V.
Bassi rilievi, e ornamenti di diverse urne sepolcrali tratte dalle catacombe.
Primi secoli del Cristianesimo.

Una delle branche della superba biblioteca del Vaticano forma ciò, che si chiama *Museum Christianum*, perchè vi sono raccolti, e rinchiusi in armarj, reliquiarj, teche, croci, calici, candelabri, coppe, patene, lampade di ogni specie, e di differenti metalli, pietre incise, quadri di antica pittura greca, rutnica, o latina, figure, vasi e mobili, infine alcuni istromenti di martirio; oggetti, che tutti appartengono sia al culto cristiano, sia ai tempi più, o meno rimoti del cristianesimo, e che sono stati trovati per la maggior parte nelle catacombe. Al disopra di questi armarj sono incastrate nel muro o faccie intiere, ovvero parti anteriori o laterali di urne, e di sarcofagi di marmo scolpite, che si sono ricavate dagli stessi luoghi; alcune sono state incise fra quelle, delle quali noi dobbiamo la conoscenza a Bosio; ma essendosi egli occupato di tali monumenti piuttosto nel rapporto dei soggetti religiosi, che in quello dell'Arte, io sono stato obbligato a far disegnare dietro i marmi stessi i bassi rilievi dei quali si compone questa tavola.

Visconti, il miglior giudice in simil materia, crede, che essendosi abolito, verso il tempo

degli Antonini l'uso di bruciare i corpi si riprese quello di rinchindergli dentro dei sarcofagi di marmo, che il lusso faceva arricchir di sculture. Un tal lusso non era indubitatamente punto alla portata del più gran numero dei primi cristiani; la loro condizione, e la loro fortuna non glielo avrebbero permesso, quand' anche il rigore delle leggi, e la gelosa vigilanza dei magistrati non lo avessero reso impraticabile esternamente durante il tempo delle persecuzioni. Ma noi sappiamo, che si trovavano fra loro personaggi distinti per la loro nascita, per i loro impieghi, e per le loro ricchezze, come il senatore Pudente nel primo secolo, che ebbe per figlie due sante ancora molto venerate in Roma; il padre di santa Cecilia nel terzo secolo, e molti altri; noi sappiamo anche ciò, che può, e quanto ardisce l' entusiasmo religioso.

Dietro queste osservazioni ci sarà permesso di collocare nel buon tempo dell' Arte i bassi rilievi incisi sotto i Nⁱ. 4 e 5; la di cui composizione e l' esecuzione non sono affatto indegne di elogj, egualmente che il frammento N°. 8, che rappresenta un personaggio consolare con sua moglie, e quello che porta il N°. 9, che senza dubbio non è sprovvisto di grazia.

Ad un epoca se non contemporanea, posteriore almeno di poco tempo, appartiene il basso rilievo, che adorna la parte anteriore del

gran sarcofago N°. 2; salva la mescolanza di soggetti dell' antico e del nuovo Testamento, questo pezzo offre un merito reale per la ricchezza d' invenzione e di ornato. Le espressioni de'discepoli di Gesù Cristo sono variate nella maniera, con cui ciascuno di essi ascolta la di lui allocuzione. Questi è seduto assai singolarmente, ma non senza una certa maestà, al disopra di una mezza figura di donna, che gli autori sacri prendono per il simbolo delle acque del firmamento, e gli autori profani per una ninfa delle acque. Le colonne sono impiegate in questa composizione per separare i differenti soggetti, forse anche per dare una maggior ricchezza al monumento. Ma la forma, e le proporzioni poco corrette di queste colonne, e la maniera ancor più licenziosa di ornarle, ci permettono di congetturare, che o questo irregolarissimo stile esisteva nell'Architettura fino dai tre primi secoli, o si sarà introdotto dappoi dietro l' uso, che la Scultura ne avrà fatto. Le stesse osservazioni possono applicarsi ai due bassi rilievi, N^{i}. 1 e 3, che ornano i fianchi dello stesso sarcofago.

La confusione e l' incoerenza, che regnano nei soggetti tanto bizzarramente ammassati nel basso rilievo N°. 6, debbono farne rispingere l' esecuzione ad un epoca posteriore, ed anche più basso deve esser posto il basso rilievo pre-

sentato al N°. 10, e sopra tutto quello del N°. 7, che ci offre in una sì poco naturale ordinazione, e con delle sì strane espressioni, gl'Israeliti che ricevono l'acqua fatta da Mosè miracolosamente sgorgare da una rupe.

Tav. VI.
Altre opere di basso rilievo eseguite sulle urne delle catacombe.
Primi secoli del Cristianesimo.

Le sculture incise sulla tavola sesta appartengono egualmente a delle urne sepolcrali, tratte per la maggior parte dalle catacombe.

L'urna, che porta il N°. 2 è di porfido. Essa offre presso a poco le stesse dimensioni di quella di santa Elena, di cui noi abbiamo parlato sopra, e contribuisce anche ai nostri giorni ad ornare il magnifico ingresso del museo Vaticano; essa era altra volta collocata nella piccola chiesa di santa Costanza, vicina a quella di santa Agnese fuori delle mura. Questo sarcofago, e l'edifizio che lo conteneva, sono stati il soggetto di molte discussioni per determinare, primieramente a quale Costanza bisognava attribuir l'uno e l'altro; in seguito se le rappresentazioni di vendemmie, che si osservano nella volta della chiesa come anche sui bassi rilievi scolpiti sopra l'urna, permettevano di collocare questi monumenti fra quelli del Cristianesimo (1).

(1) Si possono consultare su questo soggetto Ciampini t. 3 cap. 10. Ficoroni, *Vestigia, e Rarità di Roma antica*, Roma 1744 lib. 1 cap. 27, e Bottari, *Roma Sotterranea* tom. 3 pag. 132.

L'opinione oggidì la più generale è in favore di una delle figlie di Costantino il Grande; di modo che la chiesa fabbricata per essa, e l'urna destinata a ricevere le di lei spoglie mortali, formavano colla loro riunione il mausoleo di questa principessa. Attenendoci ad un tal sentimento, che non può essere che accreditato dall'esame dello stile dei due monumenti, noi non crediamo, che la scultura dei fogliami, degli animali e dei fanciulli, sia superiore alle altre produzioni del quarto secolo. Le due teste in grande, N°. 3, ne hanno tutto il pesante. La bolla, che pende dal collo di uno dei fanciulli, è assai difficile a spiegarsi, se la non si prende per l'indicazione di una consuetudine dei gentili.

I bassi rilievi, dal N°. 5 al N°. 11 inclusivamente, sono tolti da un sarcofago, che l'iscrizione ci narra essere stato quello di Giunio Basso, prefetto della città di Roma, morto l'anno 359 di Gesù Cristo sotto il consolato di Eusebio, e d'Ipazio. Appartenendo egli alla famiglia Anicia, il di lui posto era designato nel sepolcro de'suoi illustri antenati; ma egli volle per umiltà che il suo corpo fosse deposto fra quelli dei cristiani, dei quali egli aveva recentemente abbracciata la fede; ed in fatti l'urna, che lo racchiudeva, è stata trovata nelle catacombe del Vaticano, prossimamente a quel punto del corridojo sotterraneo della confessione, ove essa

si trova anche oggidì incastrata nel muro. Questo monumento riccamente ornato sulla sua facciata anteriore, e sopra le due facciate laterali, sembra non esserlo sulla posteriore, che non si vede. I bassi rilievi offrono dei soggetti presi nell'antico e nel nuovo Testamento, come Adamo ed Eva, il sacrifizio di Abramo, l'ingresso in Gerusalemme, Cristo in mezzo agli Apostoli etc. Bottari pubblicandoli nella sua *Roma sotteranea* (1) dietro l'incisione di già datane da Aringhi (2), intraprese a discuterne le diverse spiegazioni; ciò che a noi importa maggiormente è l'osservare, che lo stile dell'Arte non è in esso tanto degradato, quanto nei bassi rilievi dell'arco di Costantino, benchè il monumento sia del quarto secolo. È questo un esempio antico di ciò, che segue anche ai nostri giorni. Un monumento pubblico intrapreso da un artefice designato dai diritti della sua carica, o dal favore e dall'intrigo, è spesso meno bene eseguito di quello, che un particolare, un amatore illuminato non affida, che a mani realmente abili. È anche possibile che lo scultore che lavorò questo sarcofago non fosse cristiano, o che la scuola cristiana delle Belle Arti, succedendo alla scuola antica così da vicino, non ne avesse ancora abbandonati gli usi intieramente. Ne

(1) Tom. I. pag. 35.
(2) *Roma Subterranea* pag. 277.

offrirebbero le prove differenti parti della composizione nell' opera, di cui qui si tratta. L' altare presso al quale è legato Isacco ha una forma antica, e una patera, poco visibile nella stampa, è scolpita sopra uno de'suoi lati: sopra una specie di figura di Atlante, che richiama l'idea del firmamento, è posato il trono del Salvatore del mondo; infine le stagioni scolpite sulle facciate laterali, son rappresentate da fanciulli, che ne eseguiscono ne'loro giuochi i rispettivi travagli; emblemi presi evidentemente in prestito dal paganesimo, che gli ha ripetuti sopra una infinità di monumenti. Del resto questi emblemi mitologici furono adottati e posti in uso simbolicamente dai primi cristiani; così si trovano indicati in certe pitture delle catacombe riportate da Aringhi (1). E non si può neppur ricusar di riconoscer per tali i giuochi bacchici di fanciulli, scolpiti sulla bella urna di marmo bianco, N. 1, che si vede ancora dietro il coro della chiesa di S. Lorenzo fuori delle mura; gli ornati di essa sono eseguiti a basso e schiacciato rilievo, specie di scultura che sembra essere del quinto o del sesto secolo.

È scolpito sotto il N°. 12 un altro sarcofago, che fu quello di un altro personaggio della stessa famiglia del precedente, ma ancora più illu-

(1) Aringhi *Roma subterranea* tom. I, pag. 569.

stre per le sue dignità. *Anicia Faltonia Proba* per onorare la memoria del suo sposo Sesto Anicio Probo, che aveva occupate tutte le alte magistrature del suo tempo, fecegli inalzare un mausoleo sotto il titolo, e la forma di una piccola chiesa, contigua alla parte esterna dell' abside o tribuna dell' antica basilica di S. Pietro. Si può vederla nella tavola LXI, N°. 3 della parte della Architettura. Nel demolire questo piccolo tempio, all' epoca in cui sotto Niccolò V si cominciarono i lavori della nuova basilica, vi si trovò l'urna della quale si tratta, nella quale era stato deposto il corpo di Probo. Si vede, dal basso rilievo della parte anteriore, che vi sono presso a poco gli stessi soggetti, che sopra l'urna precedente; ma essi hanno una monotonia ancor più insignificante nella loro ordinazione. Ciò si fa egualmente osservare sulle parti laterali, che io non sto qui a riprodurre, ma che si possono vedere nella *Roma Subterranea*, ove è stato inciso il tutto (1). I dodici apostoli vi sono rappresentati, sei per ciaschedun lato in piede, intirizziti e rigidi nella posizione, e nel panneggiamento; essi sono del tutto simili per lo stile alle due figure incise in grande sotto i N^i^. 13, e 17. Gli emblemi assai oscuri d' uccelli, che beccano dei frutti, incisi in grande al

(1) Aringhi *Roma subterranea* tom. 1 pag. 281.

N°. 15, dietro quelli, che l'artefice ha ripetuti frammezzo gli archi, che racchiudono le figure, non hanno nulla di quella specie di grazia, che si ritrova ancora sui bassi rilievi N°. 6, e 7 dell' urna N°. 5. Questa offre d'altronde due ordini di bassi rilievi regolarmente divisi, ciò che indicava, essere essa stata destinata a racchiuder due corpi; mentre che la divisione medesima manca all'urna di Probo, benchè essa abbia avuto una simile destinazione. Sotto tutti i rapporti si riconoscerà adunque paragonando questi due monumenti, un grado di decadenza divenuto sensibilissimo nei pochi anni, che sono decorsi dall' anno 359 all' anno 395, che è la data del secondo (1).

(1) Oltre le notizie, che Aringhi, e Bottari ci hanno dato su questo interessante monumento, si può consultare la dissertazione intitolata: *de Sarcophago marmoreo Probi Anicii et Probae Faltoniae, in templo Vaticano, Dissertatio Abb. Jo. Cris. Battelli, ejusd. Basilicae benefic.;* Romae 1705.

Probo passava per estremamente ricco. Faltonia Proba, che hanno celebrata alcuni dei santi Padri, aveva arricchite molte chiese. Battelli la discolpa dall'accusa di avere aperte le porte di Roma ad Alarico; combatte anche l'opinione del Baronio, che la crede autrice dei Centoni *de rebus divinis* co' versi di Virgilio. I figli di questi illustri personaggi, Probino console, e Probo questore inalzarono al padre loro nel 395 una statua sulla base della quale fu incisa la seguente iscrizione.

Sexto Petronio Probo v. c. *proconsuli Africae, praefecto Praetorii, quater Italiae, Illyrici, Africae, Gal-*

Tav. VII.
Figure, ed iscrizioni incise in incavo sulle pietre sepolcrali delle catacombe.

È necessario di non considerare la figura incisa al N°. 1 che come il primo saggio di un amatore cristiano, che avrà piamente voluto disegnare sul marmo l' immagine di un oggetto degno dei suoi sospiri e della sua venerazione. Certo è che egli scriveva male, e che disegnava anche peggio; si è scordato di un dito a ciascuna mano. A qual grado di decadenza devesi collocare un lavoro tanto informe, specie di scultura, o piuttosto d' incisione analoga al procedimento conosciuto nella pittura del XVI secolo, sotto il nome di *sgraffito*, e che consisteva nello scavare sopra un fondo bianco dei segni nei quali per renderli visibili s' introduceva in seguito un colore qualunque, più spesso nero, o rosso: ciò che produceva un vero niello in grande! Tale ha potuto essere la prima e la più antica scultura; tale è stata forse la prima scrittura, che scavando la pietra, il marmo, o il bronzo esprimeva per mezzo di figure, alcune delle quali sono veri geroglifici, i diversi soggetti de' pensieri umani; di questo numero sono i due frammenti incisi qui sotto i N^{i}. 2,

liarum consuli ordinario, patri consulto, Anicius Probinus v. c. *consul ordinarius, et Anicius Probus* v. c. *quaestor candidatus, filii, munus singulari religioni debitum dedicarunt.*

L' anno stesso Olibrio altro figlio di Probo, e la di lui moglie Giuliana gli eressero egualmente una statua.

e 3, l'uno dei quali offre un pesce, un' ancora, ed una colomba, simboli del diluvio universale, e l'altro esprime quel voto che si ritrova tanto frequentemente negli antichi monumenti » alla buona fortuna (1).

Le patere di antico stile greco, conosciute sotto il nome di etrusche, sono in cotal modo incise, o scolpite sul metallo. Caylus nella sua raccolta di Antichità (2) ha data un' altra opera dello stesso genere di una esecuzione egualmente difettosa, e che egli attribuisce ad una colonia romana. Spesso in vece di materie colorate, s' inserivano nei solchi, che formavano il contorno delle figure, dei fili di argento, ed anche d'oro, e si rappresentavano in tal modo, o dei soggetti di storia, e delle composizioni intiere o dei semplici ornati, dei fogliami, o degli Arabeschi. Questo è ciò che si chiama *dammaschineria*, lavoro di cui le porte di S. Paolo fuori delle mura ci offriranno ben presto un grande esempio.

Il primo autore della *Roma Subterranea* che io ho già citato molte volte, e la di cui opera è tanto singolarmente ricca di monumenti tratti dalle catacombe, non ha fatta incidere veruna figura della specie di quelle, che io do qui N°. 1, e che è stata trovata in mia presenza so-

(1) Montfaucon, *Paleographia*, pag. 165 et 167.
(2) Tom. 4. tav. 98 N. 5.

pra una pietra della stessa dimensione dell' incisione (1). Esistono nientedimeno molti monumenti dello stesso lavoro, in pietra, o in marmo, egualmente scoperti in questi luoghi sot-

(1) La figura data da Boldetti pag. 329, tav. 2, N. 5 sembra fatta come questa con l' istromento da lui rappresentato nella tavola seguente, e al quale egli da il nome di *Graffio*, ma essa è di uno stile meno difettoso mentre che alcune figurine, alcuni uccelli, ed altri animali, che egli aggiunge a certe iscrizioni non vagliono nulla più della nostra *Bellicia*.

Vedesi al collegio Romano nel Museo Kirkeriano, l' immagine del buon pastore, che io ho fatta incidere in fondo di questa tavola al N. 10, e che viene dalle catacombe. Il P. Lupi, la di cui dotta dissertazione sopra santa Severa forma una continuazione interessante delle opere di Bosio, e di Boldetti, presenta pag. 136, tav. 17, un'immagine scolpita collo stesso procedimento, che fu trovata nel 1726 in una delle catacombe di Roma, e che fa egualmente parte del Museo Kirkeriano.

Sembrerebbe conveniente il riferire al medesimo genere di scultura in incavo alcuni altri lavori, che non ne differiscono che per le materie, che ci sono impiegate e per l'uso, che se ne è fatto. Una parte dei soggetti storici che abbelliscono il famoso pavimento della cattedrale di Siena, opere del XIV, XV, ed anche del XVI secolo, è delineata con de' contorni cavati nel marmo, e ripieni di una specie di resina nera. Montfaucon, *Supplément à l' antiq. expliq.* t. V, tav. 21, p. 70. riporta un monumento greco-arabico secondo lui, che io ho riferito egualmente sotto il N. 4, perchè il genere del lavoro, la posizione delle figure, ed il vestimento di una di esse mi son sembrati ravvicinarsi molto a quello del N. 1, oggetto principale di questa tavola. Si vedrà in seguito tav. 25 l' incisione di un globo cufico-arabico, eseguito presso a poco nel modo istesso nel XIII secolo, ed alla tavola 40 un mappamondo del secolo XV.

terranei, e fra i quali ho scelti quelli, che offro ordinati sopra due linee nel fondo di questa tavola dal N°. 4 al N°. 11. Si vede che i soggetti si riferiscono tutti alle sacre tradizioni, delle quali trattavasi a preferenza di qualunque altra cosa nelle catacombe. Il N°. 9 è curioso in quanto che egli ci mostra gli istrumenti, dei quali si servivano per eseguire questa specie di incisione. La maggior parte di questi pezzi sono ora incastrati sui muri del *Museum Christianum* del Vaticano.

Quanto all' intenzione espressa nella figura N°. 1, essa può spiegarsi per mezzo di più di venti altre figure nella stessa attitudine che si vedono nelle figure delle catacombe pubblicate da Aringhi, dietro Bosio, e che questo autore riguarda come rappresentanti delle donne, e

Infine l' incisione col bulino, non si può forse mettere nella stessa classe? Poichè non è che dopo aver coperto il rame di solchi, segnati in differenti sensi, e combinati artificiosamente, che si riempiono di un liquore nero per averne le impronte.

Una delle specie di pittura encaustica, che Plinio lib. 35 cap. 11 descrive così *in ebore, cestro, idest viriculo* « scavando sull' avorio dei segni col punzone » non servivasi essa dello stesso procedimento, di cui si faceva uso nel genere di scultura di cui qui si tratta?

Noi potremmo anche citare la specie di pittura in miniatura, che sembra aver preso il luogo di quella all'encausto, e che si eseguisce sopra il metallo, per mezzo di smalti, che ne occupano i vuoti. La tav. 168 della sezione di Pittura ne presenta alcuni esempj.

qualche volta degli uomini in orazione colle braccia stese, o alzate verso il cielo, *orantes* (1). Egli non fa alcuna osservazione sul loro abbigliamento, e non ne presenta che un esempio in ricamo egualmente ricco, che quello qui da me presentato (2). Al primo aspetto si sarebbe tentati di prendere questo abito per la veste lunga, *stola,* della quale i vescovi rivestivano le diaconesse, nella specie di consecrazione, che di esse facevano nei primi secoli della chiesa (3). Ma si sa, che queste donne dovevano essere vedove, e di avanzata età, mentre che l'iscrizione ci fa conoscere, che Bellicia era vergine, e che essa morì a diciotto anni (4).

(1) I Poeti antichi dipingono sovente questa attitudine *Duplices tendens ad sydera palmas.* Virgil. Eneid. lib. 1 vers. 97.

(2) *Roma subterranea* tom. I. pag. 581. La tavola VIII della sezione della pittura ne presenta sotto il N. 2 un altro esempio anche più notabile, e che era inedito.

(3) Pelliccia nella sua opera *de Christianae Ecclesiae politia* tom. 1, pag. 61 così si esprime. *Episcopus super utrumque humerum ordinandae stolam imponebat, dum illa velum ex altari accipiebat et capiti aptabat; ac demum Episcopus annulum et monile ad coronae instar ei tradebat.* La tavola VIII della sezione della Pittura, sembra offrire delle nuove prove di ciò, che questo dotto liturgista avanza sopra diverse parti dell'abbigliamento religioso di queste donne; vi si osservano nelle figure incise sotto i N. 1 e 2, il velo, ed il collare, da cui le loro teste erano ornate.

(4) Buonarroti *Osservazioni storiche sopra alcuni Medaglioni* tav. 26, riporta un medaglione con una testa di don-

Tav. VIII.
Riunione di differenti soggetti scolpiti nelle catacombe.
Iscrizioni sepolcrali.

Ciò che manca per il lato dell'esecuzione nelle opere tratte dalle catacombe, di cui ho fatto passare un certo numero sotto gli occhi del lettore, non è nemmen compensato dalla varietà dei soggetti, che vi si trovano rappresentati. Sembra, che in questi tempi della chiesa primitiva tanto gloriosi d'altronde, fosse l'immaginazione dell'artista tanto poco feconda, quanto la fede del cristiano era viva. Sopra più di cinquanta urne, che Bosio ed i suoi successori ci hanno fatto conoscere per mezzo dell'incisione, non si trovano che un piccol numero di fatti monotonamente ripetuti, come la creazione di Adamo e di Eva, Noè nell'arca, il sacrifizio di Abramo, la storia di Mosè. I memorabili fatti della vita di Gesù Cristo, nascosto agli occhi dei profani sotto l'emblema del Buon Pastore, i suoi insegnamenti, i suoi benefizj, essendo più recenti, interessavano più vivamente i nuovi fedeli; conseguentemente quante volte si vedono disegnate sopra questi funebri monumenti, le allocuzioni ai discepoli, la moltiplicazione dei pani, la guarigione del cieco, quella del paralitico, la resurrezione di Lazaro ec:

na, che porta l'iscrizione « *Belliciae modestae. vv.* ed alla pag. 406 spiega i vv. per *vergine vestale*. La bellezza del tipo, e dei caratteri lo determina a fissare l'epoca di quest'opera ai tempi di Trajano.

Oltre i bassi rilievi rappresentanti de' simili soggetti, che noi abbiamo raccolti sulle tavole precedenti, noi ne offriamo anche in questa un certo numero staccandoli dai monumenti intieri, ai quali appartengono, e che noi indichiamo nel sommario esplicativo delle tavole. La nostra intenzione è stata qui di classarli in un tale ordine, che presenti in qualche modo la storia della decadenza dell'Arte, desunta dal di lei successivo stato nelle catacombe.

Se in fatti si prende la pena di percorrere questa tavola, risalendo dal basso in alto, si riconoscerà a prima vista nei soggetti che compongono la prima linea, una ordinazione meglio intesa, che conserva anche qualche cosa della magnificenza delle idee antiche. Tali sono il N°. 1 che rappresenta Faraone sopra una quadriga inghiottito dalle acque, ed il N°. 4, in cui inalzandosi sopra un carro attaccato a quattro cavalli, Elia lascia il suo mantello al suo discepolo Eliseo. Nella seconda linea al N°. 9 l'espressione del Cristo, che conversa colla Samaritana, è commovente; ed è con dignità, che egli nel N°. 10 conferisce i suoi poteri a S. Pietro rimettendogli le chiavi. Il basso rilievo, N°. 11, eseguito in terra cotta, offre medesimamente nell' insieme e nelle particolarità il movimento conveniente all'azione; di modo che questi cinque principali articoli sembrano riferirsi

a de' lavori dei due primi secoli, e vi ha luogo di credere, che essi erano stati ordinati a degli abili artisti da personaggi di un rango, di una fortuna, e di un gusto, che gli distinguevano fra i nuovi convertiti. Questa circostanza spiega assai, come si son trovati nelle catacombe dei bei medaglioni, dei cammei, degli intagli, o pietre incise di uno stile eccellente (1).

Sotto il N°. 8 è un bel candelabro di bronzo a sette branche. Si conosce il magnifico mobile del tempio di Gerusalemme, fatto sul modello di quello, che Mosè aveva posto avanti all' arca. Tito ne ornò il suo trionfo, e si vede rappresentato sopra uno dei bassi rilievi dell'arco, che porta in Roma il nome di questo principe. I Giudei vi trovavano l'emblema della splendentissima luce, che doveva segnalare l'arrivo del Messia. I Cristiani ci videro dipoi quello della luce, che essi avevano ricevuta da Gesù Cristo, per mezzo dei quattro evangelisti incaricati di diffondere la di lui dottrina. In fatti per una singolarità notabile, nel mentre che la forma antica della parte superiore del candelabro qui inciso sembra richiamare la legge antica, la forma nuova della sua parte inferiore caratterizza lo stabilimento della novella legge,

(1) Boldetti *Osserv. sopra i Cimiterj de' ss. Martiri* etc. pag. 496.

avendo i quattro piedi una forma differente presa in prestito dagli attributi simbolici dei quattro sacri scrittori, l'angelo, il bue, il leone, e l'aquila. Vedesi nella *Roma subterranea* (1) una lampada di terra cotta trovata nelle catacombe, che porta l'impronta di un candelabro a sette branche, ma la forma ne è semplice, e non presenta alcun particolar carattere.

La terza linea della tavola è occupata da soggetti, che si riscontrano più ordinariamente, ed il cui stile, soprattutto quello del N°. 13, annunzia una deteriorazione dell'Arte di già sensibilissima, e probabilmente un lavoro del quarto secolo, o anche di un epoca posteriore. I bassi rilievi della quarta linea non possono appartenere, che ai tempi della ultima decadenza.

Senza essere più felice per il lato dell'esecuzione, quello che sotto il N°. 19 occupa il mezzo della quinta linea, deve interessarci sotto il rapporto della storia dell'Arte. Esso rappresenta uno scultore nella sua bottega occupato con suo figlio, o con un suo allievo, a terminare un sarcofago. L'iscrizione ci fa conoscere la santità della di lui vita, e forse la di lui patria. Lo stile del monumento, ed il luogo in cui è stato trovato (la catacomba di santa Elena

(1) Tom. II lib. 6 cap. 46.

secondo *Fabbretti*) autorizzano a classarlo fra quelli del quarto secolo.

Gli altri frammenti incisi su questa medesima linea hanno rapporto a diversi usi dello stesso tempo. Il N°. 20 ci offre un' immagine delle Agape, o refezioni in comune, usate ne' primi secoli della chiesa. Refezioni simili hanno avuto un oggetto religioso presso la maggior parte degli antichi popoli; se ne vedono degli esempi presso i Celti, e Carlomagno ne trovò presso i Sassoni. Sotto il N°. 17 è una bottiglia di vetro conservata nelle catacombe per quindici secoli, ed ancora rivestita di paglia, come quelle delle quali si servono anche oggigiorno in Roma, e che chiamansi fiaschi. Il vaso ed il lacrimatojo N°. 21 sono stati trovati con delle traccie di sangue, in sepolture, che questa circostanza ha fatto riguardare come state già consecrate a dei martiri.

Gli oggetti che presenta la sesta linea, molto numerosi nelle catacombe, si spiegano da per se stessi. Sono anelli, che servivano da sigilli, cifre, uno strumento di martirio, finalmente un altare portatile, a cui sono attaccate due lampade, e la di cui forma ed ornati non sono indegni del buono stile antico. Si deve essere molto portati a credere, che i cristiani, i quali deposero un tale oggetto presso i mausolei dei loro parenti, o dei loro amici, dei quali

essi riguardavano la memoria come sacra, vivevano nei primi secoli del cristianesimo ad un epoca ancora vicinissima a quella, in cui nell' interno delle loro abitazioni, altari simili erano consacrati ai lari, o dei domestici.

La parte superiore di questa tavola è riempita da iscrizioni, che sembreranno forse al primo aspetto straniere allo scopo istorico, che io mi sono proposto; ma che non ostante prese per la maggior parte nelle catacombe, possono servire anche a giustificare, ed a confermare ciò che io ho procurato sin qui di stabilire. Esaminandole sotto il triplo rapporto dello stile, della lingua, ed anche della formazione dei caratteri, vi si riconosceranno altre nuove prove dei rapidi progressi della decadenza, che doveva colpire questo genere di produzioni, come tutti gli altri. Questa osservazione farà la mia scusa, e mi otterrà almeno l'indulgenza degli uomini letterati, che non percorreranno senza interesse un tal seguito d'iscrizioni.

Tav. IX.
Scrignetto di argento, vaso da profumi, ed altri utensili da acconciamento per una dama romana.

Sec. IV e V.

Se si può esser sorpresi, che fra i monumenti religiosi, che sono restati dei primi secoli del Cristianesimo, non si trovi veruna statua isolata in marmo, o in pietra dei personaggi sovente rappresentati nei bassi rilievi, dei quali abbiamo finora fatta menzione; non si può esserlo però che le statue di grandezza naturale, o di

minor proporzione, in oro, in argento, o in bronzo fuse, o cesellate; che i calici, i candelabri, le lampade, e le altre opere di orificeria per l' uso delle chiese, eseguite in sì gran numero con le stesse materie, non abbian potuto arrivar sino a noi. L' avidità, il bisogno, ed i disordini continuamente rinascenti durante il corso di tanti secoli ne hanno necessariamente occasionata la perdita.

La rarità eccessiva di questi oggetti, l' impiego de' quali sarebbe sì utile in una storia dell' Arte dimostrata per mezzo dei monumenti, mi ha fatto prendere il partito d' inserirne almeno un catalogo molto particolarizzato in una nota, che è stata impressa alla fine del prospetto storico, vol. I pag. 405. Questo può supplire fino ad un certo punto alle prove materiali, che ci mancano.

La tavola 9 ci offre anche a questo riguardo una leggera compensazione nei mobili antichi di una famiglia che occupava in Roma un rango distinto verso la fine del quarto, ed il principio del quinto secolo. Alcuni sono stati fusi in argento, ma il più gran numero sono opera di cesello, essi formano una collezione altrettanto più curiosa, quanto che essa è unica fino a questo momento (1). Le diverse

(1) I due pezzi principali, N°. 1 e 2, del monumento, del quale si tratta, sembrano essere del genere di quelle

parti furono trovate quasi tutte in mia presenza, nell' estate del 1793, al piede di una collina vicina alla *Suburra* presso il monte Esquili-

opere celebri presso gli antichi, e spesso citate nei loro scritti col nome, che noi traduciamo con quello di *cesello*, o d' *intaglio*. Questa branca inferiore senza dubbio, ma nello stesso tempo antichissima della Scultura, che consiste nel rispingere dal di dentro al di fuori, per mezzo del punzone un disegno delineato sopra una piastra o sottil foglia di metallo, ed in formarne così un rilievo più, o meno basso, è ella l' Arte, che Plinio lib. 34 cap. 8 designa col nome *toreuticen?* È forse questa la specie di ornamento, di cui Anacreonte vuole che sia abbellita la di lui coppa, e che egli designa all' artista con questa stessa parola Τορεύειν? I traduttori di Anacreonte, e di Plinio, e molti altri scrittori moderni, sono restati nella incertezza sul vero senso di questa espressione, e non sanno se bisogna intender per essa, *l' incisione in rilievo, o in incavo*, le opere *fuse*, o quelle, che sono *fatte a martello*, poi *perfezionate col punzone*, o finalmente quelle, che sono semplicemente *intagliate*.

Falconet statuario, che volle congiungere l' erudizione ad una scienza profonda, ed a una pratica abilissima della di lui arte, ha lasciato al lettore la scelta, traducendo il *toreuticen* di Plinio per *intaglio*, o *incisione*. Winckelmann, ed il suo traduttore italiano nell' edizione di Roma tom. I pag. 9 danno una interpetrazione meno vaga della parola Τορεύειν, e dei suoi derivati, che significano secondo essi un lavoro in rilievo; ma essa è ben lungi ancora dall' essere abbastanza precisa. Il signor de Caylus ha inserita nel tom. 32 della raccolta dell' Accademia delle iscrizioni, una memoria sull' incisione degli antichi, ove egli cerca di distinguerla dall' intaglio propriamente detto, con la discussione dei passi, che concernono l' una e l' altra maniera; e finisce coll' osservare, che è molto difficile di togliere i dubbj, che gli antichi ci hanno lasciati su

no in una possessione delle religiose minime (1). Io mi affrettai a prenderne i disegni in grande. Il dotto Visconti fece di questa scoperta il soggetto di una dissertazione, nella quale egli

questo proposito, se non si unisce all'attento esame delle circostanze delle loro descrizioni una cognizione profonda dei procedimenti dell' Arte. Questo abile antiquario, che possedeva già in alto grado i lumi necessarj per la soluzione di questo interessante problema, l' avrebbe senza dubbio trattato con maggior sicurezza, se egli fosse stato a portata di esaminare i principali pezzi di questa toeletta romana, e di paragonarli colle opere dello stesso genere, che esistono ancora, particolarmente coi due dischi di argento antichi conservati a Parigi nella biblioteca del re, e conosciuti sotto il nome di Scudi di Annibale, e di Scipione.

(1) Monsignor della Somaglia, ora cardinale, e vicario del papa, (a) che unisce alle qualità necessarie per questa importante carica il più illuminato gusto per le lettere e per le arti, fece riunire con premura tutti i pezzi di questa ricca scoperta, al fine di trarne un vantaggioso partito per le buone religiose delle quali egli proteggeva il convento. La dissertazione di Visconti fu pubblicata sotto il titolo. *Lettera di E. Q. Visconti su d' un' antica argenteria nuovamente scoperta in Roma a S. E. Monsignor della Somaglia* 1793 in 4. Essa è stata inserita nel tom. 20 dell' *Antologia Romana* anno 1794.

Il monogramma del Cristo N°. 24, e le parole *in Chri...* N°. 25, che cominciano, e terminano la porzione rimasta dell' iscrizione incisa sull' orlo del coperchio (v. N°. 1) non essendo stati ritrovati e messi al loro posto, che dopo l'impressione della dissertazione, il Visconti non ne aveva potuto parlare. Gli autori di un giornale ecclesiastico che allora stampavasi in Roma, ne fecero il soggetto di un articolo inserito nel N°. del 19 Aprile 1794 nel quale

(a) E dopo l' inalzamento sul soglio Pontificio di S. S. Leone XII felicemente regnante, ministro segretario di stato (*N. del T.*)

dette una particolarizzata spiegazione dei diversi mobili senza aggiungervi le opportune figure. Dopo la di lui dissertazione, alla quale io ho già rimandato nel sommario descrittivo

essi stabilirono con molta verosimiglianza, che i proprietarj di questo mobile erano stati cristiani, allegando, a riguardo di alcune parti di ornamenti, che ancora rammentano il paganesimo, che nei primi secoli del Cristianesimo, e nei primi anni della loro conversione, i nuovi proseliti si spogliavano con pena di ciò, che apparteneva al loro antico culto. Gli autori del giornale appoggiano la loro congettura sopra una iscrizione in marmo, che ha lungo tempo esistito vicino alla gran porta della chiesa dei santi Silvestro, e Martino *in Monti*, sopra un muro contiguo al monastero di santa Lucia *in Silice*, luogo prossimo a quello, in cui sono stati scoperti i mobili antichi descritti in questa tavola. Questa iscrizione, che il Padre Filippini carmelitano riporta in una notizia sopra questa chiesa, stampata in Roma nel 1639, è in versi, e fu composta dal Papa Damaso, che si compiacque di coprir dei fiori della cristiana poesia il sepolcro di una donna nominata *Projecta*, morta molto giovane nel 383.

. . . .
Projecta fuerat primo quae juncta marito,
Pulchra decore suo, solo contenta pudore,
. . . .
Æthereum cupiens cæli conscendere lucem,
Haec Damasus praestat cunctis solatia fletus.

Vixit annis XVI. m. X. Die. XXV. Dep. Kal. Janu.
Fl. Merobaude et Fl. Saturnin. Coss.

Il medesimo P. Filippini pag. 51 della sua dissertazione, rende conto di una corona antichissima, trovata nel 1632 in un giardino vicino alle mura della chiesa, e dell' oratorio di S. Silvestro, la quale porta in seguito del segno

delle tavole, mi restano poche cose da dire sopra queste opere relativamente all'Arte.

Il pezzo principale, N°. 1, è uno scrigno di argento, che sembra esser stato destinato a rin-

della croce queste parole: *Sancto Silvestrio Ancilla sua votum solvit*. Il P. Poujard carmelitano francese dello stesso convento, versatissimo nelle antichità ecclesiastiche, e che mi ha fatto di questo piccolo monumento il disegno, che io do qui nella grandezza dell' originale, pensa, che in vece di una corona, essa era una porzione di lampada del genere di quelle, che nel *vocabolario ecclesiastico* di Macri son designate sotto il nome di *butto* o *butro*. Checchè ne sia, questo mobile di argento mi è sembrato, esaminandolo, assolutamente simile per il lavoro allo scrignetto della toeletta. Nell' uno e nell' altro le lettere della iscrizione sono formate anche nella stessa maniera per mezzo di punti traforati a giorno, come si vede al N°. 8 della tavola; si potrebbe adunque pensare, che esse datano presso a poco dalla stessa epoca.

(Vedi di fronte il disegno di questo mobile nella grandezza dell' originale)

Il paragone di questi due mobili può anche dar luogo a congetturare.

1°. Che la toeletta trovata nel recinto del monastero dei santi Silvestro, e Martino, indica, che questo è stato fabbricato sulle rovine del palazzo di *Projecta*, e forse da essa medesima per raccogliervi alcune vergini consacrate a Dio.

2° Che la devota donatrice della lampada, o corona, quest' *Ancilla* di san Silvestro, abitava vicino alla chiesa di questo santo papa, e che essa è quella stessa *Projecta*, alla quale apparteneva lo scrignetto inciso in questa tavola.

3°. Che questi due mobili sono l'opera dello stesso orefice, o intagliatore, e che ci mostrano il modo, con cui si lavorava l' argento, e vi si segnavano delle lettere all' epoca del quarto, o del quinto secolo.

L VII T ☧ SANCTOSIL

chiudere i giojelli, e i diversi ornamenti o mobili della toeletta di una giovine sposa. I bassi rilievi, che si vedono sul davanti nella parte inferiore, come pure quelli del coperchio fanno allusione ad un simile uso. L'uno, N°. 1. offre il trionfo di Venere marina; l'altro, N°. 5, quello delle Nereidi; un terzo, N°. 4, nuovo nella sua composizione, mostra la sposa, che va al palazzo del suo marito solennemente accompagnata. La parte opposta, che è resa in grande sotto il N°. 6, ci presenta la padrona alla sua toeletta. Una delle sue donne tiene uno specchio (1), l'altra, N°. 7, una face; probabilmente

Finirò questa nota esprimendo il mio dispiacere, e quello di tutti gli amatori di Roma, per aver veduto uscire dal di lei seno le curiose antichità, che fanno il soggetto di questa tavola IX. Ne ha fatto l'acquisto il sig. Barone de Schellersheim gentiluomo prussiano, che possiede una bella collezione di antichità in ogni genere.

(1) I moderni hanno fatte molte ricerche sulla materia degli specchi antichi. Essi hanno potuto stabilire, che se ne facevano di ogni specie di metallo suscettibile di ricevere la necessaria politezza, ed anche di vetro. Plinio descrivendo le diverse maniere, colle quali lavoravasi il vetro a Sidone, aggiunge che se ne facevano anche degli specchi, *etiam specula;* ma egli non dice di qual genere di stagnatura si servissero. Si può vedere sopra questo soggetto una memoria del sig. Menard inserita nel tom. 23 dell'accademia delle iscrizioni; *le Antichità* di Caylus tom. 3 e 5, ed una nota piena di erudizione alla tav. XXVI del tom. 3 delle *Pitture di Ercolano*. I poeti come Ovidio, Giovenale, Marziale, Properzio, ci hanno parlato della forma, e dell'uso degli specchi, ma non troviamo in essi alcuna particolarità sul

le dame romane si abbigliavano spesso molto tardi come le nostre. Queste tre figure, ed i busti dei due sposi, N°. 3, che occupano il mezzo del coperchio, N°. 2, fanno assai conoscere lo stile di questi bassi rilievi; tutto ciò che serve a caratterizzare quello del quarto e quinto secolo, si ritrova nelle forme generali, nelle posizioni dei personaggi, nella nullità dell'espressione, e nella rigidità del panneggiamento.

Si può presso a poco dire il medesimo delle due muse, N°. 10, prese fra quelle che ornano il contorno di una gran cassetta di argento, N°. 9, trovata nel medesimo luogo dello scrignetto,

modo di fabbricarli. Ovidio consiglia al giovane amante di prendere il posto della schiava, che presenta lo specchio alla toeletta della sua padrona.

Nec tibi turpe puta (quamvis sit turpe, placebit)
Ingenua speculum sustinuisse manu.

De Arte Amandi, lib. 2. vers. 215.

Si trovano frequentemente nelle raccolte di vasi greci, pubblicate dal Passeri, Hamilton, ed altri, delle figure, che sembrano rappresentare degli specchi. Gori *Inscriptiones antiquae*, tom. III, appendice pag. 18 e 27, ha fatto incidere delle pietre sepolcrali, sulle quali si vede uno specchio fra molti altri istrumenti da toeletta; ma il N°. 6 di questa tavola IX offre in più decisa maniera la forma, ed il modo di servirsi di questo piccol mobile, che si osserva ancora N°. 21, fra le mani di un amore, che lo presenta a Venere.

e probabilmente destinata a contener dei profumi.

Lo stile degli altri oggetti, quello per esempio delle figure 16, 17, 18, 19, che rappresentano una sedia curule, o gestatoria per lo sposo, è più lodevole sotto tutti i rapporti. Molto superiore ancora è quello della specie di mastello, N°. 21, il di cui fondo, ed il manico son ornati in maniera d'incanto, l'uno di un basso rilievo, N°. 22, rappresentante Venere alla sua toeletta fra due amori; l'altro della figura di Adone, N°. 23 (1). Da questi graziosi lavori, e dalla forma piacevole degli altri piccoli mobili, N^{i}. 11, 12, 13, 14, si può concludere, che Secondo, e la sua moglie Projetta erano persone considerabili del loro tempo, nati l'uno e l'altra in una classe superiore; e che non solamente essi impiegavano i migliori artefici contemporanei, ma che essi avevano anche sufficiente gusto per acquistare, e destinare al loro uso, tali oggetti eseguiti con la grazia, e con la perfezione, che caratterizzano un'epoca dell'Arte anteriore al secolo, in cui essi hanno vissuto.

(1) Per un errore disgraziatamente ripetuto dall'incisore delle cifre *anche nella nostra edizione*, questa figura di Adone porta il N°. 22. Essa è descritta nel sommario delle tavole alla tav. 9. N°. 23.

Tav. X.
Bassi rilievi del piedistallo dell' obelisco inalzato da Teodosio nell' Ippodromo di Costantinopoli.
Medaglie dello stesso tempo.
Sec. IV.

Dopo di aver fatto conoscere, come dal terzo, o quarto al quinto e sesto secolo, la decadenza alterò in Italia con i suoi rapidi progressi, tutti i lavori sacri, o profani dell' Arte, io avrei voluto poter rendere egualmente sensibile, l'avanzamento di questa decadenza durante la medesima epoca in Grecia ed in Asia, in questi paesi, ove l' Arte così felicemente nata, aveva ricevuta la sua perfezione, ed ove nel di lei abbassamento conservava una specie di superiorità almeno relativa. Ma esprimendo le mie lagnanze per la perdita di tanti importanti monumenti di scultura, dei quali Costantino e i suoi immediati successori avevano arricchita la nuova capitale dell'impero, o che Teodosio il grande ed i di lui figli vi fecero eseguire, io ho prevenuti già i miei lettori della lacuna irreparabile, che questa perdita lasciava nella storia dell' Arte. Essi non saranno adunque sorpresi, che io sia ridotto a non offrir loro in questo momento, come termini di comparazione, che i due monumenti dei quali io ho riunite le particolarità nelle tavole X e XI.

Costantino aveva collocato nell' ippodromo di Costantinopoli un obelisco egiziano di granito rosso. Un terremoto avendolo rovesciato, Teodosio il grande lo fece rialzare, ed egli esiste anche oggidì nello stesso luogo, che chiamasi Al-Meïdan.

Il corpo dell' obelisco è coperto di geroglifici, le quattro faccie del piedistallo, che Teodosio fece costruire, sono ornate di bassi rilievi in di lui onore; e sopra lo stilobato sono rappresentate le operazioni per mezzo delle quali si giunse a rialzar l' obelisco medesimo. Sembra, che gli artefici greci e latini impiegati a questa restaurazione, avessero una molto vantaggiosa idea dei procedimenti, dei quali essi fecero uso, per credere, che sarebbe utile il trasmettergli in tal modo alla posterità. I disegni, che ce ne hanno dati molti viaggiatori, offrono in un modo assai chiaro queste particolarità. Essi hanno potuto copiarle sulla faccia del luogo, in un tempo in cui lo stilobato non era, come al presente, restato sotterra più della metà; ciò che non mi ha permesso di offrirle, che in uno stato di degradazione, che le rende appena riconoscibili.

Quanto ai bassi rilievi scolpiti sulle quattro faccie del piedistallo, non sembra, che ne sia stato fin qui pubblicato nulla. Il signor Conte di Choiseul, ambasciatore di Francia a Costantinopoli, il quale ha dimostrato con una sua bell' opera sulla Grecia, che occupandosi dei grandi interessi della politica, egli non trascurava punto quelli delle lettere e delle arti, ha graziosamente voluto inviarmene i disegni fatti

con esattezza tali quali io qui gli presento (1). Sembra a lui, come a Gillio che gli aveva già descritti, che Teodosio sia rappresentato negli uni in atto di assistere a dei giuochi, negli altri, mentre riceveva degli omaggi e dei tributi.

Si potrebbe credere, che nel rialzare un monumento, il quale coperto di caratteri inintelligibili, rammenta inutilmente dei fatti forse importantissimi della storia del popolo, che lo ha eseguito, l' architetto greco, o latino sentisse anche più vivamente i vantaggi della lingua universale dell'Arte, e che per questa ragione egli affidasse alla scultura il pensiero di fissar l'epoca, e d' indicare i procedimenti di questa imponente restaurazione. Conveniva d'altronde conformarsi ai principj della composizione, che esigono, che le parti accessorie di un monumento offrano sempre, nella loro decorazione, una conveniente analogia colle circostanze dell'erezione, o della restaurazione del monumento medesimo. Una simile attenzione nella scelta dei soggetti dei bassi rilievi del piedistallo,

(1) Questi disegni sono stati fatti dal signor Fauvel, abile artista, residente anche presentemente a Costantinopoli in qualità di console di Francia. Il sig. le Chevalier, cui noi dobbiamo un viaggio nella Troade, ed alcune interessanti ricerche sulle contrade omeriche, volle gentilmente invigilarne l' esecuzione.

prova, che se in questa epoca l'Arte aveva già molto perduto per il lato dell' esecuzione, essa conservava ancora qualche cosa della precisione degli antichi nel primo pensiero, e nell' ordinazione dei loro lavori.

Del resto poi, questo è presso a poco tutto quello; che si può discernere oggidì in questi bassi rilievi, perchè i Turchi più barbari ancora del tempo, ne hanno maltrattate tutte le figure, che erano alla loro portata, al punto da rendere quasi impossibile il riconoscere con qualche certezza lo stile proprio della Scultura. Per supplirvi, io ho posto, nella parte superiore di questa tavola una incisione fedele di alcune medaglie dello stesso tempo, e di un medaglione, che rappresenta molto in grande il busto di Teodosio (1).

Nella forma di queste teste, lo stile è meno felice, che non lo è in generale nelle posizioni delle figure del piedistallo dell' obelisco. Fra queste ultime, quelle che stanno in piede offrono qualche nobiltà malgrado la monotonia delle

(1) Questo medaglione di bronzo, raro egualmente che interessante, è tolto dalla collezione dell' Abate Tanini, che lo ha pubblicato per la prima volta tav. VII pag. 341 del supplimento, che egli ha fatto all' opera di Banduri nel 1791. Le medaglie d' oro di Teodosio, e di Onorio vengono dalla stessa collezione; le due altre di Arcadio, una di oro, l' altra d' argento, appartengono a me; tutte sono di una conservazione perfetta.

loro attitudini, e quelle che sono assise, in una specie di tribune, hanno una certa maestà semplice e tranquilla (1). Bisogna attribuire questa differenza a questo che le medaglie sono di conio latino, mentre le sculture dei bassi rilievi sono probabilmente di greco scalpello, la di cui decadenza era meno pronunziata.

Le iscrizioni dello stilobato scritte nelle due lingue, che si dividevano l' impero romano, sembrano indicarci, che la sua assoluta divisione era vicina a consumarsi. L'iscrizione latina posta dal lato orientale, celebra la potenza di Teodosio nel terminare un' intrapresa, che si riguardava allora come difficilissima, e ci fa sapere, che il magistrato, o l' artefice, che presiedè all' operazione, si chiamava Proclo; l'iscrizione greca, posta verso l' occidente, aggiunge che questa operazione si fece in trentadue giorni (2).

(1) La parte anteriore di queste figure presenta nel basso un appoggio a grata sostenuto da termini; genere di ornamento, di cui i balaustri, di meno aggradevole forma, hanno preso il luogo, ed a cui debbon forse l' origine.

(2) Si possono consultare sopra questo monumento, e sulle iscrizioni, che vi sono incise le seguenti opere.

Pietro Gillio *de topographia Costantinopoleos et de illius antiquitatibus etc.*, nel tom. VI delle antichità greche di Gronovio, ediz. del 1699.

Il *Viaggio in Levante,* di Wheler 1723, tom. I, pag. 158, e quello di Spon 1678, tom. I, pag. 231.

Qualunque differenza, tanto per la forma quanto per la materia, che si osservi nei mezzi impiegati dagli uomini per trasmettere alla posterità i fatti, o i pensieri, che essi giudicano

Tav. XI.
Piedistallo, e parte dei bassi rilievi della colonna di Teodosio a Costantinopoli.
Sec. IV, e V.

Ducange *Constantinopolis Christiana*. — Banduri *Imperium Orientale* tom. II, pag. 600, 612, 666, 648, 870. Parigi 1711.

Bibliotheca, sive antiquitates urbis Constantinopolitanae, nel tom. 6 *della Biblioteca Francese* di La Croix du Maine in 4 Parigi 1773.

Infine Zoega, *de origine, et usu obeliscorum*, Romae 1797 in fol. Questo autore riporta, pag. 56, così l'iscrizione latina dello stilobato.

Difficilis quondam dominis parere serenis
Jussus, et extinctis palmam portare tyrannis;
Omnia Theodosio cedunt, soboli que perenni:
Ter denis sic victus ego, domitus que diebus,
Judice sub Proclo, superas elatus ad auras.

Gruterio nel suo *Thesaurus Inscriptionum*, pag. 185, riporta l'iscrizione greca, e la traduce così.

Columnam quadrilateram, humi semper jacens pondus, solus erigere Theodosius imperator ausus, et Proclus accersitus; ac tanta erecta est columna intra dies triginta duos.

Banduri, pag. 612, pensa, che il nome di Proclo potrebbe esser anche quello del prefetto della città; io azzarderò piuttosto di prenderlo per quello di uno degli abili artisti incaricati di rialzar l'obelisco sopra il piedistallo, e ciò dietro un epigramma dall'Antologia, ed una iscrizione riferita da Junius, dopo Grutero, e che tutti e due designano Proclo come meccanico. (Junius *Catalog*. pag. 182.)

degni della di lei attenzione, vi si riconosce sempre un carattere d'identità, che imprime loro la natura degli oggetti, o lo spirito d'imitazione. L'analogia delle operazioni è facile a comprendersi, fra i caratteri simbolici, o alfabetici tracciati dalla scultura, o dall'incisione, sopra immobili tavole di pietra, e quelli che lo stilo segnò di poi su tavolette di legno mobili, e ricoperte di cera, la riunione delle quali formava una specie di libro; ma la stessa analogia non esiste ella fors'anco, fra quelle pelli, o foglie di una mediocre larghezza, e di una lunghezza infinita, che si chiamavano volumi, perchè si aveva l'uso di avvolgerli, e le faccie lunghe, e strette degli obelischi incaricati in Egitto di conservare il deposito delle leggi, e della storia nazionale, o delle belle colonne, sulle quali i Greci iscrivevano i nomi, e le alte imprese dei loro guerrieri morti per la patria? Non si ritrova ella in fine in quella nobile ed ingegnosa idea dei Romani, che per perpe-

I bassi rilievi scolpiti in piccolo sopra i gradini dello stilobato sono oggi giorno quasi sotterrati, ma Banduri ce ne ha dati assai completamente i disegni. Essi rappresentano chiaramente le macchine, ed i procedimenti impiegati per rialzare l'obelisco, e lo stesso capo dell'impresa nell'atto di dar degli ordini. Queste piccole figure sono, come lo ha osservato il signor de Choiseul, di un più dotto e più spiritoso scalpello delle grandi, che si vedono nei bassi rilievi di sopra.

tuare la gloria dei Trajani, e degli Antonini, fecero scolpire le particolarità delle loro guerriere spedizioni su colonne anche più sontuose? Una fascia di bassi rilievi, che s'inalza in spirale dalla base fino alla sommità vi forma in certo modo un volume storico sostenuto nell'aria con una maestosa solidità; monumenti maravigliosi, che il tempo ha rispettati egualmente che la memoria dei principi ai quali essi furono consacrati.

L'insieme dei bassi rilievi della colonna Trajana è un capo d'opera di composizione, che mette sotto gli occhi, con la chiarezza di una storia bene scritta, le principali particolarità delle operazioni militari le più importanti, come marcie, accampamenti, attacchi di città, battaglie. Oltre la difficoltà inerente ai bassi rilievi ordinarii, che non hanno per parlare agli occhi il soccorso dell'illusione del colore, e della prospettiva, si doveva superare in questi la difficoltà ancor più grande, che presenta un campo cilindrico, che per la sua rotondità, sembra fuggir sempre l'occhio dello spettatore, e non lascia per lo più sovente che uno spazio troppo ristretto per rendere l'idea completa d'un'azione. A questo sono pervenuti gli autori di quest' opera superba. L'ordinazione di ciaschedun basso rilievo in particolare è con sì grand'arte condotta sulle faccie di ciascuna delle rivoluzioni della spirale, che vi si vede sempre

cominciare, e finire un'azione, senza che nonostante sia sacrificata la connessione di essa con la susseguente azione. Resulta da questa intelligente e dotta disposizione, una verità ed una nettezza di espressione, che non lasciano cosa alcuna da desiderare per l'intelligenza della storia generale.

L' interesse di ciascuna scena in particolare non è meno felicemente sviluppato per la disposizione dei gruppi, che la compongono. Si può sotto questo rapporto citare, fra molte altre come un modello, quella che presenta la sottomissione di un popolo, e di una armata intiera. L' imperatore è assiso sopra un seggio eminente, circondato dai suoi generali, e dalle sue coorti, che si distinguono per le loro aquile vittoriose. Sono prosternati ai suoi piedi i deputati del popolo vinto, disposti per gruppi, la di cui supplichevole espressione è graduata sensibilmente dalla varietà delle attitudini, e dai gesti più o meno umili e pressanti. Essi sono tutti sopra una linea ondeggiante, ma che nel suo movimento conduce l' occhio fino ai resti dell' armata dei barbari. Questi si vedono in piede, disarmati, gli scudi a terra, le insegne abbassate; tutto annunzia la disfatta, e la sottoposizione.

Con la stessa precisione nell'insieme, la stessa ricchezza e verità nelle particolarità, altri

bassi rilievi ci offrono tutto ciò, che designa chiaramente il passaggio di un fiume, o di una montagna, un combattimento, un assedio. In una folla innumerabile di figure, ciascuna ha per così dire dei tratti differenti, una espressione propria. Considerandole da vicino, vi si riconosce la differenza dei popoli, delle condizioni, dei caratteri. Frattanto si svolge l'azion generale, e si scorgono di già il termine, ed i resultamenti della spedizione. I Dacì negli ultimi spartimenti si allontanano sottomessi e senza armi, accompagnati dalle loro donne, dai loro figli, e dai loro greggi, ed abbandonano le loro abitazioni ai veterani romani, nuovi coloni della conquistata provincia. La guerra è terminata, la Scultura ha scritto il tutto, e la colonna finisce (1).

Quella che fu consacrata alla memoria del sapiente e valoroso Marco Aurelio Antonino, è assolutamente lavorata sullo stesso modello; vi si seguono coll' occhio presso a poco gli stessi avvenimenti, nel tempo delle due guerre, che questo imperatore dovette sostenere contro i Germani ed i Marcomanni. Ma se gli oggetti vi

(1) Mi fo lecito di richiamar qui alcune delle perfezioni, che si ammireranno sempre sulla colonna Trajana, perchè la loro assenza sui monumenti dello stesso genere inalzati posteriormente, e sopra tutto su quello, che attualmente ci occupa, rende più sensibile la decadenza dell' Arte.

sono in generale rappresentati sotto le stesse forme, vi si trovano alcune differenze sensibili, e nella ordinazione dei gruppi, che è troppo sparsa, e sovente indecisa, e nella esecuzione delle figure, che è meno bene intesa. Frattanto, vi si fanno osservare alcuni felici pensieri. Tale è quello, che indica, presso a poco alla metà della colonna, l'intervallo fra le due spedizioni dell'imperatore, per mezzo di una superba figura della fama situata fra due trofei, e che incide sopra un immenso scudo le imprese della guerra finita, e che si prepara a tracciarvi quelle della nuova guerra; tale, e più maravigliosa ancora, è l' allegoria impiegata per designare il fatto conosciuto di una pioggia propizia. Giove piovoso, *Imber,* colle ali spiegate, e colle braccia largamente stese, cuopre, e rinfresca le legioni romane, mentre che il fulmine, e la grandine abbattono i Germani. Ma i bassi rilievi della colonna Antonina, ad eccezione di un piccol numero di bei pezzi simili, fanno in generale provare una specie di fatica, o di noja che resulta probabilmente da questo, che essi non offrono nè la stessa varietà nelle particolarità, nè lo stesso interesse di quelli della colonna Trajana. In tal modo il secondo di questi due grandi monumenti, eseguiti a una distanza di meno di un mezzo secolo l' uno dall' altro, lascia di già conoscere nell' Arte un principio di decadenza, i di

cui progressi furono rapidissimi in Italia, come si è potuto persuadersene nei numerosi esempj, che io ne ho riportati. Lo stesso ebbe luogo presso a poco egualmente in Grecia, a Costantinopoli, e nella parte orientale dell' Impero. La tavola precedente ha cominciato a dimostrare queste triste verità; questa che attualmente ci occupa ne offre una novella prova in un monumento dello stesso genere, di quelli, che io ho esaminati ora.

Con una imitazione infinitamente meno felice, che non lo era stata in Roma, furono inalzate in Costantinopoli due colonne istoriche in onore di Teodosio il Grande, la prima sotto il di lui regno, l'altra dopo la sua morte, per le cure di Arcadio suo figlio o di Teodosio il Giovane di lui nipote.

Queste due colonne più non esistono. Non ci resta della prima che un'immagine insufficiente in ogni rapporto, e che è anche sembrata tale agli autori, che ce la hanno fatta conoscere (1).

(1) Banduri copiando nel tom. II del suo *Imperium orientale*, l' incisione di questa colonna data di già da Ducange, dice che avendo trovato, che questa incisione doveva essere egualmente infedele, quanto alla verità istorica e quanto all' imitazione dello stile dei bassi rilievi, avrebbe voluto poterne rettificar l' esattezza sopra il disegno originale, che si credeva conservato nella biblioteca di santa Genevieva, ma che non avendo potuto vederlo, egli non aveva potuto far meglio. In fatti la stampa che egli ne dà è tale, che non vi si riconosce nè l' arte, nè la storia.

Una gran parte dei bassi rilievi, che decoravano la seconda, sono stati disegnati, ed incisi con maggiori particolarità. Essi furono dapprincipio pubblicati dal padre le Menestrier, e poi da Banduri nel suo *Imperium Orientale*. Io gli riproduco qui dietro i disegni originali conservati a Parigi; ma il timore troppo ben fondato che questi disegni non manchino di esattezza nelle particolarità, e di verità nelle forme, impedisce qualunque osservazione sull'esecuzione propriamente detta dei pezzi di scultura, che essi rappresentano (1) La composizione

(1) Sarebbe un prendersi una pena inutile, il procurare di scoprire gli errori, e di conciliare le contradizioni, che presentano gli storici, i viaggiatori, e lo stesso Winckelmann, in ciò che essi hanno detto di queste due colonne, dei principi, in onore dei quali esse furono inalzate, dei fatti, di cui esse dovevano conservar la memoria, e dell'epoca nella quale esse furono erette.

Si trova anche qualche incertezza nella designazione del vero autore del disegno, dietro il quale i bassi rilievi della seconda colonna sono qui rappresentati. Si attribuisce generalmente a un pittore veneziano chiamato Bellini. Due fratelli ci sono stati di questo nome, (e tutti due erano pittori) Giovanni, e Gentile. Gentile fu inviato a Maometto II che lo aveva richiesto, dalla repubblica di Venezia; ciò che sembra decider in di lui favore sebbene Giovanni fosse a lui molto superiore in talento. Ma nel tempo stesso se si esamina esattamente il disegno conservato a Parigi, dietro il quale sono state fatte le incisioni di Banduri, e quelle qui da me riportate, non vi si può riconoscere nè lo stile dell'Arte, quale essa era a Costantinopoli all'epoca di Teodosio, nè quello della scuola veneziana, tale qual

generale, e la particolare ordinazione dei soggetti possono adunque esse sole fornire alla storia dell'Arte dei punti certi di comparazione, e stabilir la prova della sua degradazione in queste parti essenziali, dopo l'epoca nella qua-

egli era al tempo dei due Bellini; esso è piuttosto quello, che caratterizza la rinnovazione dell'Arte.

Questo disegno, che si vede attualmente a Parigi nella scuola reale delle Belle Arti, era stato donato all'antica accademia di pittura da un particolare nominato Accard; esso ha 52 piedi di lunghezza, sopra 16 pollici in circa di altezza; le figure sono disegnate a penna, e senza ombre. Oltre l'incisione fattane da Girolamo Vallet dietro una copia ridotta da Paillet a 32 piedi, e che il P. Le Menestrier ha pubblicata nel 1702, ne è comparsa assai recentemente un'altra a Venezia, accompagnata da una spiegazione latina. La nuova riduzione di questo monumento, che noi qui presentiamo, è stata fatta dietro un calco preso sul disegno originale. Essa sembrerà sufficiente, se si consideri, che, secondo le precedenti osservazioni, non possiamo quasi farci lecite, che alcune considerazioni generali sull'invenzione, e sulla ordinazione dei soggetti.

Quanto ai disegni del piedestallo, e dei suoi ornati, soli resti di questo gran monumento, io gli debbo al sig. Cassas artista francese, di cui son conosciuti i talenti, e che ha dimorato a Costantinopoli; ove egli ha indarno cercato, come molti altri viaggiatori, gli avanzi della colonna medesima.

Non so a quale delle colonne erette a Costantinopoli abbia potuto appartenere un altro piedistallo, di cui esiste un'antica incisione pubblicata da Antonio Salamanque, con in fondo questa leggenda: *basamento della colonna di Costantinopoli, mandato a Rafaelo da Urbino.* Essa presenta di faccia due vittorie, che sostengono certi scudi ovali, e sono appoggiate sopra un grande scudo, in mezzo del quale si leggono le iniziali. S. P. Q. R. Al di sotto

le furono inalzate le colonne Trajana, ed Antonina.

La porzione dei bassi rilievi della colonna Teodosiana, che è pervenuta fino a noi, non offre alcuna azione militare propriamente detta, vale a dire un combattimento, un assedio, un accampamento. Vi si vedono gli effetti, e le uniformi conseguenze di una vittoria, piuttosto che le vere operazioni di guerra, molti cavalli, e cammelli carichi di bottino, prigionieri Sciti, o Goti, che camminano a fila colle loro mogli, coi loro figli, e coi loro bestiami. In vece di quella interessante serie di azioni distinte, ma connesse fra loro, di quei bei gruppi, che ci offre la colonna Trajana, non si trova qui, che una processione monotona, che molto rassomiglia, fuori che nella sua eccessiva lunghezza, a quella, che noi abbiamo di già veduta sopra uno dei bassi rilievi dell' arco di Costantino. Una simile disposizione non può essere scusata, se non supponendo, che la lunga serie dei bassi rilievi della colonna Teodosiana, non dovesse offrire, che la rappresentazione di una marcia trionfale. Ma oltre il difetto generale di una simile composizione, di produr cioè sullo spettatore la noja la più completa, si può rimproverare agli autori di questa, di avervi viola-

sopra una specie di zoccolo, sono scolpiti tre genii portanti dei festoni di fiori, e di frutti.

te ad ogni momento tutte le regole di unità di soggetto, e di luogo: in mezzo alle fabbriche di una città, si vedono delle foreste, un vascello ancorato, dei pascoli. Se l'intenzione dell'artista è stata di rammentare nello stesso tempo la generosità di Teodosio a riguardo dei popoli vinti ai quali egli distribuì delle terre, e la cura, che egli prese per abbellire Costantinopoli di edifizj sontuosi di ogni genere, bisogna confessare, che egli è difficile di riconoscere in questa confusa riunione di oggetti disparati, il linguaggio proprio dell'Arte, e che sotto questo rapporto essa era di già sensibilmente degenerata.

La storia dell'Architettura troverebbe in queste fabbriche dei monumenti, che non sarebbero per esse senza interesse, se si potesse credere, che l'artista, e il disegnatore sono stati fedeli nella rappresentazione, che ce ne danno. Alcune sono, se si vuole, nobili, e grandiose, ma le statue collocate negli intercolunni nocciono al bell'effetto delle colonne. Fu il gusto della magnificenza, che introdusse in Oriente questo genere di ornamento, che l'Arte avrebbe sdegnato ne' suoi bei tempi. Le arcate di una proporzione allungata, che si scorgono dietro queste fabbriche, designano probabilmente degli acquedotti.

Io ho presentato in capo di questa tavola, un piano del piedistallo della colonna Teodosiana N°. 1; ed una veduta N°. 2 di ciò che resta oggidì di questo monumento sulla piazza denominata *Arrat-Bazari*, che si crede essere stata il foro di Arcadio. La base è riferita più in grande sotto il N°. 3 per dare una idea dei suoi ornamenti, che sembrano essere di un gusto assai piacevole, ma che sono nulladimeno ben lungi dallo stile nobile, dall' invenzione felice, e dalla bella esecuzione, che ci offrono quelli, che arricchiscono il piedistallo della colonna Trajana.

Tav. XII.
Bassi rilievi tratti da' dittici greci e latini, ed altri lavori in avorio.
Sec. dal IV, all' XI.

L'arte della Scultura, nella parte la più importante dei suoi lavori, quella, che ha per oggetto di rappresentare i personaggi illustri, ed i memorabili avvenimenti, aspetta in generale dalla volontà dei principi, e dalla liberalità dei governi, i principali suoi incoraggiamenti. Il gusto dei particolari non s'inalza, che raramente assai, fino alla Scultura eroica, e monumentale; la loro fortuna può anche più raramente aggiungere fino al prezzo delle materie, che essa impiega, e delle opere da lei eseguite; la di lei sorte è dunque in qualche modo necessariamente alligata a quella dello stato.

Gli avvenimenti politici dei quali la storia dei primi sette, o otto secoli della decadenza, ci ha presentato il quadro, le invasioni dei bar-

bari, le successive conquiste dei Goti, e dei Longobardi, le guerre finalmente, che seguirono il passeggiero riposo procurato dalla conquista di Carlomagno, non permettevano, che si occupassero molto nell'Occidente dei lavori della Scultura. L'Arte perciò vi fu presso a poco nulla. Poche, o punte statue, o bassi rilievi, non più trofei, non più archi trionfali niun'alta impresa da celebrare, nessun grand'uomo da rendere immortale. La gloria nazionale è eclissata, lo spirito pubblico tace; lo spirito di religione, che gli sopravvive, e ne prende il posto, fornisce quasi solo allo storico i monumenti che possono gettar qualche lume su questa lunga epoca.

In Oriente la Scultura così come le due altre Arti sorelle, ebbe una sorte meno prontamente, e meno generalmente infelice. Io ho indicato nel prospetto storico, alcune delle numerose opere, delle quali essa fu occupata da Costantino fino alla caduta dell'impero greco; ma io ho fatte anche nello stesso tempo conoscere, le principali cause, che hanno condotta durante il corso di dieci, o undici secoli la distruzione di quasi tutti quei monumenti, che ci sarebbe presentemente tanto utile di consultare. A questo riguardo nulla può riempire la lacuna, che gli oltraggi del tempo, e quelli degli uomini hanno lasciata nella storia

dell' Arte (1). In Italia la religione venne al di lei soccorso, e per i tre primi secoli le catacombe offrono preziose risorse al suo storico. Ma benchè sia assai naturale il pensare, che le chiese di Oriente, esposte durante lo stesso spazio di tempo alle medesime persecuzioni, abbiano anche fatto uso di simili asili, non trovasi però nei loro scrittori veruna notizia, che possa dirigere le ricerche de' viaggiatori moderni. Le produzioni dell' Arte consacrate in segreto alla novella religione in questa parte dell' impero romano, ove essa nacque, e fu in principio propagata, sono adunque perdute per noi, come tutte quelle, delle quali gl' imperatori greci dopo Costantino arricchirono le principali basiliche dell' Oriente, con una profusione spesso eccessiva.

Sforzato dalla penuria dei monumenti, a non trascurare alcuno di quelli, che le mie ricerche mi hanno fatti scoprire, io gli presento nelle nove seguenti tavole come i soli che durante la lunga, e trista epoca, che noi percorriamo, possano fornire utili materiali alla storia.

I bassi rilievi eseguiti in avorio, che io ho riuniti sopra la tavola XII sono tolti per la mag-

(1) In mancanza dei monumenti stessi possono consultarsi con frutto le notizie, che ne ha raccolte il signor Heyne, nelle dotte dissertazioni, che egli ha inserite *nelle memorie dell' accademia di Gottinga*, e delle quali io ho già dati i titoli in una nota del *Prospetto Storico* vol. I pag. 327.

gior parte dall'interessante raccolta pubblicata da Gori, e Passeri (1). Io ho ravvicinate, affine di facilitarne la comparazione, le opere della scuola greca in questo genere a quelle della scuola latina.

Sotto il N°. 1 un basso rilievo scolpito sopra una tavoletta di avorio oblunga, rappresenta la creazione dell' uomo e della donna, ed il primo omicidio, che insanguinò la terra. La composizione è assai male intesa nelle sue parti; ma nel rapporto dell' esecuzione e del disegno, questo basso rilievo di greco lavoro, è meno imperfetto dei due bassi rilievi latini, N°. 3 e 4, che ornavano il contorno di un antichissimo ciborio, N°. 2, e che rappresentano la storia di Giona, ed i miracoli dell' emorroissa, del paralitico, e di Lazzaro. Si riconoscono in queste opere la scelta dei soggetti, ed il fare di quelle, che all' uscire dalle catacombe, e nei primi secoli della libertà del culto cristiano indicano tanto chiaramente l'assoluta decadenza dell' Arte.

(1) *Thesaurus veterum Diptychorum consularium, et ecclesiasticorum* Florentiae 1759 vol. III in fol. L' uso, che io faccio di questa eccellente opera, è sufficientemente giustificato dal passo seguente, che vi si trova. *Luculenta praebent exempla haec Diptycha .... quae per singulas aetates ostendunt veluti per quosdam gradus sculptorum ingenium, scientiam, studium, artes, sive Graeci, sive Romani aut Itali sint.*

Vengono inseguito molti bassi rilievi egualmente eseguiti in avorio, che servivano ad adornare quelli che si sono più particolarmente chiamati *Dittici*. Senza risalire agli usi più antichi di questa specie di libri, o di tavolette piegate, *pugillares*, tanto presso i Romani, quanto presso le altre nazioni, noi ci contenteremo di osservare, che sotto il governo degli imperatori, si designavano col nome di *dittici consolari* alcune tavolette scolpite in avorio, delle quali i nuovi consoli si servivano per far parte ai loro amici della loro elevazione, e per perpetuarne la memoria. Essi vi collocavano i loro ritratti, accompagnati dagli attributi delle loro dignità, ed alcune figure simboliche relative ad alcuni fatti onorevoli della loro vita, ovvero ai luoghi confidati alla loro amministrazione: essi vi facevano anche scolpire una rappresentazione anticipata dei giuochi, e degli spettacoli del circo, che dovevano dare al popolo durante il corso della loro magistratura. Sappiamo, che gli imperatori, seguendo l' esempio di Augusto, e per rispetto all' antica forma di governo, si facevano spesso ascrivere nella serie dei consoli.

Una porzione di dittico incisa sotto il N°. 5 offre Giustiniano sopra il suo trono, ornato degli attributi del potere imperiale, e di quelli della dignità consolare. Gori crede, che que-

sta opera fosse mandata al Senato di Roma; la superior bellezza del pezzo di avorio, e l' oro, da cui il lavoro della scultura era arricchito, sembrano esser di appoggio ad una tal congettura.

I tre medaglioni incisi sotto il N°. 6, ci fanno più chiaramente conoscere il vero oggetto, e l' uso dei dittici; formano essi parte del celebre dittico greco di Compiègne, che è del sesto secolo, ed intorno a cui si è esercitata l' erudizione di altri scrittori. Una delle iscrizioni annunzia la dignità del console, ed il personaggio rappresentato nel medaglione superiore *Philoxenus* ne porta i principali attributi, tiene in una mano la *mappa circensis* segnale dei giuochi pubblici, e nell'altra lo *scipio* o scettro consolare (1).

Sotto una molto più solenne forma il dittico di Norimberga N°. 7, il più grande, il più completo, ed il meglio conservato, di tutti quelli della stessa specie, ci offre sopra due tavolette gli attributi del consolato, e delle altre grandi dignità dell' impero di Oriente, di cui Clemen-

(1) Il medaglione superiore offre il busto di *Philoxenus* con l' abito, e gli attributi consolari; quello di mezzo ne rammenta, come sopra si è detto i titoli, e le dignità; infine il medaglione inferiore mostra la mezza figura di una donna, la quale secondo alcuni, designa la città di Roma, o secondo altri quella di Costantinopoli. (Gori, *Thesaur. veterum diptychorum* tom. II tav. XV pag. 23.)

tino era rivestito nel 513. Questo nome è ripetuto in caratteri greci in un circolo segnato al di sotto dell' iscrizione, che è in lingua latina. Il console è assiso maestosamente fra le due Rome personificate, quella di Romolo, e quella di Costantino; sotto i di lui piedi due giovani ministri portano dei sacchi, dai quali cadono diverse monete, simbolo della carica di *Comes sacrarum largitionum*. Nella parte superiore del dittico, si vedono le teste dell' imperator regnante Anastasio, e dell' imperatrice Arianna, separate da una croce; la testa di Arianna è incisa più in grande sotto il N°. 8 (1).

Non avendo io potuto vedere coi miei proprj occhi queste opere, nè farle copiare sotto la mia ispezione, non posso esser certo, che disegni de-

(1) Non si aveva ancora alcun mezzo per determinare il vero ritratto di questa imperatrice, perchè non se ne conosceva alcuna medaglia, allorchè nel 1804 il signor Avellino ha fatta stampare in Napoli una dissertazione sopra una medaglia, che porta il nome di Arianna, e che si trova nella collezione di Monsignor Agostino Gervasi arcivescovo di Campania (*a*). Questa dissertazione è piena di una erudizione molto straordinaria per l' età, che aveva allora l' autore. Nel 1807 toccato appena il suo decimonono anno egli ha pubblicata una nuova edizione dei *Captivi* di Plauto, con delle note, che sono il frutto della confrontazione di più di quaranta manoscritti. Egli annunzia un giornale numismatico, di cui sarà l' editore.

(*a*) Pare, che il sig. D'Agincourt abbia qui voluto dire di Capua. (*N. del T.*)

stinati ad esercitare la sagacità degli eruditi piuttosto che a far conoscere lo stile dell' Arte, siano sotto quest' ultimo rapporto, di una perfetta fedeltà. Attenendosi all' effetto generale prodotto dalla rappresentazione di queste sculture, si può dire, che vi si osserva sempre un certo grandioso nelle forme e nelle posizioni, carattere distintivo dell' Arte greca, le di cui traccie sono ancora visibili negli stessi tempi della decadenza; ma che non vi si trova più l' espressione. Occupati minutamente dalla cura di offrire i ricchi e variati attributi, che annunziavano la condizione dei personaggi, e le sontuose vesti delle quali essi eran coperti; gli artisti di questi tempi hanno racchiuse le sembianze del volto nei monotoni contorni di una insignificante rotondità. Bisogna anche aggiungere, che la destinazione di questi dittici ne faceva una specie di opere di etichetta, nella composizione delle quali gli artefici eran costretti ad imitare un modello presritto dall' uso; e che sempre molto affrettati nell' esecuzione del loro lavoro, si contentavano di dare alle loro figure la forma di uomo « *humanum vultum* » come dice Gori. Ne risulta, che simili monumenti, benchè preziosi essi siano, forniscono pochi mezzi per render sensibile la cronologia dell' Arte durante l' epoca, in cui essi sono stati eseguiti.

Il dittico greco, segnato col N°. 11, da luogo alle medesime osservazioni. L'ordinazione generale dell'opera, la posizione del personaggio principale, il genere di ornamenti della sedia senatoriale, tutto vi rassomiglia a ciò, che si vede nei dittici dei consoli di Oriente, Areobindo e Clementino; ed una tale rassomiglianza ha potuto contribuire a fare assegnar questo dittico, che non porta alcun nome, al celebre Stilicone, ministro e generale di Onorio in Occidente, e console in Oriente al principio del quinto secolo; opinione, che se essa fosse fondata, mi avrebbe impegnato a fissar in tempo anteriore l'epoca di questo monumento.

I Nⁱ. 9, 10, 12, non presentano nel loro insieme, e nelle loro particolarità, la fastosa monotonia di quelli, che abbiamo fin qui esaminati. Produzioni della scuola latina, nello stesso intervallo di tempo, vale a dire dal quarto al sesto secolo, esse hanno una durezza nell'aspetto delle figure, ed un disordine, o una mancanza d'intelligenza nell'ordinazione, che annunziano essere la decadenza in Italia pervenuta già fino alla barbarie.

L'erudizione trova almeno qualche consolazione nelle risorse, che le offrono i soggetti di queste due opere per la spiegazione delle feste e dei giuochi, dei quali esse determinano l'epoche, e di cui riferiscono alcune interessanti cir-

costanze. Si riconoscono sopra il primo le figure di un console, e di due dei di lui fratelli o parenti della famiglia dei *Lampadii*. Essi si mostrano fino alla metà del corpo dietro una specie di balaustro, che sotto una forma alquanto differente rammenta quelli che si sono veduti sulla tavola X. Sono decorati dagli ornamenti consolari; è nelle loro mani il segnale, che annunziava il cominciamento dei giuochi del circo, ed al di sotto di essi è indicata una parte considerabile del campo, ove questi giuochi si eseguivano in Roma. Questa parte è assai interessante. Vi si riconoscono la *Spina*, l'*Euripus*, i *Tropaea*, l'*Obeliscus*, le *Metae*, le *Quadrigae*, gli *Aurigatores*. Si è supposto, che l'esecuzione di questo dittico invece di essere stata ordinata da un particolare, lo era stata dal Senato stesso, per rendere onore ad una illustre famiglia, che in occasione delle differenti dignità, delle quali era stata rivestita, erasi distinta colla sua magnificenza nella celebrazione dei giuochi, mezzo tanto sicuro di meritare il favore del popolo romano. La forma lunga, e stretta di quella parte del dittico, che ci è rimasta, e di quella, che ci manca, da luogo a pensare, che l' una, e l'altra servivano di coperta ad un volume, che conteneva dei versi, o un rescritto in lode di questi magistrati.

Il dittico N°. 12 sembra essere dello stesso genere del precedente; ma egli ha per oggetto di celebrar la memoria di un personaggio bene altrimenti importante. Esso è uno di quelli, che i Romani si mandavano in dono nelle feste annuali istituite in onore di Romolo; il monogramma posto in fronte di esso ce ne fa certi. La prima divisione del basso rilievo mostra questo fondatore del più celebre impero del mondo, al momento della sua apoteosi. Dei genj alati lo portano verso le regioni celesti, ove lo aspettan gli dei. Alcune aquile che s' inalzano dal rogo, compiono l' immagine della consecrazione. L' unità della composizione è rotta nella parte inferiore, dalla rappresentazione di una marcia trionfale. Romolo vi è portato in un modo bizzarro sopra un cocchio di forma anche più bizzarra tirato da quattro elefanti.

Il basso rilievo N°. 13, scolpito sopra una tavoletta d' avorio, ci offre uno degli esempi, che troveremo rinnovati nella storia della decadenza della pittura; è desso l' opera di un greco artefice trapiantato in Italia, o l'imitazione della maniera greca per mano di un artefice italiano. La prova ne è palpabile nelle forme, e nei panneggiamenti delle figure, sia nell' originale, sia nell' incisione, che Gori ne ha data in una proporzione anche più grande di quella data qui da me. Tutto vi risente la mescolanza dello stile delle

due scuole sempre distinto, ma egualmente difettoso nel settimo, e nell'ottavo secolo. Nel soggetto dell'annunziazione l'angelo porta una croce, in quello della natività, il presepio è di una invenzione, che passa tutto ciò, che si può immaginare di più bizzarro.

Il basso rilievo N°. 14 è sotto tutti i rapporti molto meno sragionevole; e se urta nella sua composizione tutte le regole della prospettiva, offre almeno alcune particolarità ingegnose, ed alcune espressioni commoventi. Di tal numero è il gruppo dell'angelo, che induce un pastore a portarsi a visitare il neonato, e quello delle donne, che prodigano al santo bambino le loro premure. La figura della Vergine stesa sopra un letto di singolar forma, non manca nè anche di una specie di grazia, nè di una dolce maestà. Quest'opera di mezzo rilievo è scolpita in incavo sopra una tavoletta di avorio ingiallito per il tempo, ma di una assai rara dimensione, poichè ha sei pollici di lunghezza, sopra quasi cinque di larghezza, e più di mezzo in grossezza. La rassomiglianza fra questa composizione, e molte altre dello stesso soggetto, che io riporto nella *Sezione* della Pittura dietro alcuni manoscritti dei secoli, nono e decimo, m'impegna a riferirla alla stessa data; nulladimeno l'esecuzione dell'opera, che è intieramente di lavoro greco, mi faceva pensare, all'epoca in cui fu

da me acquistata, che appartenesse ad un'epoca anteriore.

Le caratteristiche di una decadenza sempre più avanzata; vanno moltiplicandosi ne' monumenti della scuola latina, che seguono. Sopra il N°. 16, preso ad imprestito dai bassi rilievi di un gran dittico ecclesiastico (1) la Vergine,

(1) Una dissertazione di un dotto di Norimberga, riportata da Gori, tom. I pag. 231, spiega come alcune tavolette di avorio ricevevono il nome di *Dittici Ecclesiastici*, dietro gli usi differenti, ai quali esse furono adattate. Questi dittici servirono nei primi secoli del cristianesimo, a inscrivere in principio i nomi dei santi, e dei principali martiri, dei nuovi convertiti, dei benefattori della Chiesa, poi infine quelli dei sovrani, dei vescovi, dei signori della parrocchia, che avevano il diritto di essere, come altra volta dicevano in Francia, raccomandati alla predica. In seguito furono loro sostituiti, per la maggior parte di questi usi, i registri delle chiese. Avvenne spesso, che usandone nuovamente si dasse a dei dittici originariamente profani il nome di dittici ecclesiastici, o misti; ed è anche a questa circostanza, che noi ne dobbiamo la conservazione. Il rispetto per i libri sacri suggerì ai cristiani l'idea di collocarli sotto delle coperte preziose o per la materia, o per il lavoro. Tali erano i dittici antichi, e non si fecero veruno scrupolo d'impiegarli per quest' uso, dopo però avere alquanto alterate le figure profane, delle quali la Scultura li aveva ornati. Ne citerò per prova i dittici mandati dal papa Gregorio il grande alla regina Teodolinda, che si conservano nel tesoro della chiesa di Monza. Si possono consultare sopra questo soggetto le dissertazioni di Gori tom. II pag. 201: ma è necessario di vedere anche quelle, che Frisi canonico di Monza ha pubblicate a Milano nel 1794, e nelle quali egli adotta un'opinione differente sull' origine di questi dittici.

che tiene in braccio il suo figlio, fra due serafini, ci offre una composizione spogliata di ogni specie di stile e di espressione; il rilievo della scultura è eccessivamente basso. Lo stesso può dirsi del N°. 18 tratto da due tavolette di avorio, dove si veggono la morte di Giuda, ed il sepolcro di Gesù Cristo sotto la forma di un tempio sormontato da una cupola.

Anche la disposizione del soggetto inciso sotto N°. 19, ci fa riconoscere, che la scuola greca anche in mezzo agli attacchi della decadenza la più pronunziata conservava sempre la sua superiorità sulla scuola latina. Il Cristo, sedente sopra un trono riccamente ornato, fra due personaggi della corte celeste, ha nella sua posizione un carattere molto notabile di unzione e di dignità. Sua madre ed il precursore sono posti vicino a lui in attitudini poco espressive, ma che non mancano di nobiltà. Questo basso rilievo si trova in testa, e forma la prima parte di un magnifico *Trittico* di avorio, così chiamato a causa delle tre tavolette scolpite, delle quali esso è composto; e di cui le due laterali servono a coprire quella del mezzo. Questa disposizione è stata frequentemente usata, durante i secoli bassi per i quadri da altare della scuola greca, o della scuola latina di greca imitazione. Noi ne riporteremo alcuni esempi nelle tavole XCI, CXII, CXXIV, e CXXXIV della

Pittura. La data del trittico scolpito, del quale ora parliamo, può essere stabilita fra il nono, o il decimo secolo; essa è indicata da molti dei sacri soggetti, de' quali è ornata l' opera. È questa un'epoca in cui i lavori della scultura in avorio ricominciano a moltiplicarsi.

Più tardi verso l' undecimo secolo la stessa scuola ci offre, N°. 20, la storia di san Giovan Batista, trattata sopra un dittico di argento in maniera molto meno felice. Erodiade presenta nel suo portamento la più sgraziata affettazione.

Le composizioni de' secoli decimo ed undecimo, epoca la più disastrosa per l'arte, che terminano questa tavola dopo il N°. 21, portano tanto visibilmente i segni dell'ultima decadenza, che io son dispensato dall' aggiunger qui cosa alcuna alla spiegazione, che io darò di questi monumenti, nel *sommario delle tavole*. Le scuole greca, latina e greco latina, sembrano avervi riuniti tutti i loro sforzi, per far sparire fino le ultime traccie dell'Arte. Debbo osservare nonostante, che la maggior parte dei difetti che si osservano nelle loro opere, e particolarmente la mancanza di qualunque espressione nelle teste, la monotonia nelle composizioni, la rigidezza nelle attitudini e nei panneggiamenti, possono essere attribuiti alle leggi rigorose, che il culto imponeva a questo riguardo agli artisti almen tanto quanto alla loro igno-

ranza. Non potendo allontanarsi dalle minute regole prescritte loro dalla disciplina ecclesiastica, si erano fatti in qualche modo una liturgia pittorica, e seguivano meccanicamente nelle loro opere alcune specie di modelli stabiliti dall'uso: la ragione medesima per cui l'Arte fu ritenuta in stretti limiti presso gli Egiziani. Questa considerazione deve estendersi egualmente all'esecuzione della celebre porta, l'insieme, e le particolarità della quale sono disegnate sulle otto seguenti tavole: la sua imperfezione è estrema, e serve ad offrire una prova completa della degradazione, in cui l'Arte era caduta in Oriente a quest'epoca.

Io non dissimulo che simili monumenti sono al di sotto di ciò, che domanderebbe la gravità della storia, e sarebbe desiderabile, che essa potesse appoggiarsi nei suoi giudizj su delle opere più importanti, e su delle prove più evidenti; ma io lo ripeto, reclamando di nuovo l'indulgenza dei lettori, che è stato ben necessario in mancanza di meglio, di far uso, e di contentarmi dei materiali, che io presento. Del resto, per mostrare che essi non sono per se stessi tanto spogliati d'interesse, quanto potrebbe credersi, io osserverò qui, ciò che sarà provato all' articolo dei mosaici e delle pitture degli stessi tempi, che in queste opere di Scultura della scuola greca, eseguite nel basso impe-

ro, con tanta freddezza e tanta monotonia, i maestri italiani hanno trovate nascoste, per così dire sotto la cenere le prime scintille del fuoco, che si raccese presso di loro nei secoli XII, e XIII, e che condusse il rinascimento dell'Arte.

Tav. dalla XIII alla XX.

Porta principale di S. Paolo fuori delle mura di Roma, ornata di figure incise in incavo nel bronzo, e dammaschinate in argento; opere eseguite in Costantinopoli.

Sec. XI.

O che Roma avesse perduto nell' undecimo secolo l'uso di fondere il bronzo, e di lavorarlo in bassi rilievi storiati, o che vi si fosse persuasi, che l'Arte si praticava allora con maggior abilità in Costantinopoli, Ildebrando, tanto famoso poi sotto il nome di Gregorio VII, incaricato da Alessandro II nel 1070 di una negoziazione col greco imperatore, lo fu ancora di far fondere la gran porta del tempio di san Paolo fuor delle mura di Roma (1). Egli se ne occupò

(1) Poco tempo dopo il compimento di queste porte, e nel seguente secolo si adottò con una specie di emulazione, questo genere di ornamento in molte altre parti d'Italia, a Pisa, a Benevento, a Monreale in Sicilia. L'abate Sugér ne fece fare delle molto belle in Francia per la chiesa di S. Dionigi. I soggetti trattati sugli scompartimenti si rassomigliavano molto in tutte queste porte; il meccanismo del lavoro vi era spesso il medesimo. Osservasi questo principalmente in una delle più antiche porte della cattedrale di Pisa, a cui fu regalata verso il 1100 da Goffredo Buglione, e che probabilmente fu mandata anch' essa d'Oriente; le incisioni vi sono incrostate di argento, come a san Paolo di Roma. Questa specie di dammaschineria data dalle più remote epoche, poichè Pignorio nella sua *dissertazione sulla tavola Isiaca*, così ne descrive il lavoro: *Nigro veluti encau to, quod .... tenuibus argenti bracteis passim obducitur et supervestitur*.

con tanta maggior premura, in quanto che possedendo l'abbadia di san Paolo, egli doveva rimproverarsi di aver fino allora lasciata questa chiesa in uno stato di abbandono, che andava sino all' indecenza.

La tavola XIII rappresenta la porta di san Paolo nel suo insieme. I cinquantaquattro scompartimenti, che ne dividono il vasto campo, sono riempiti da figure di apostoli, di evangelisti, di profeti, e da diversi soggetti tratti dalla vita di Gesù Cristo, da quella della Vergine, e dagli atti dei primi confessori della fede. Tutte queste composizioni riprese particolarmente, e presentate molto più in grande sopra le sei tavole seguenti, provano l'estrema ignoranza degli artisti di quel tempo. Disposte senza scelta, e senza intelligenza, le figure non offrono mai un insieme ragionato. Allorchè esse concorrono ad un azione la loro espressione individuale, o relativa è forzata, e degenera in contorcimenti ed in caricatura; allorchè sono isolate, esse sono senza vita e senza movimento, senza alcun carattere, che le particolarizzi. Tutto ciò, che vi si può osservare è una specie di grandezza nelle proporzioni, ed una certa gravità nelle posizioni, che debolmente richiamano la maniera della scuola greca.

La tav. 20 è composta in modo da far vedere, così perfettamente, come se si avesse sotto gli

occhi il monumento, l'ordinazione, e lo stile dei soggetti, che riempiono gli scompartimenti, e la forma dei caratteri impiegati nelle iscrizioni, che spiegano questi soggetti (1). Vi offro

(1) La semplice ispezione di queste diverse tavole, farà sentire quanta attenzione è stato necessario di porre per disegnare, ed incidere con esattezza tutti gli oggetti, che vi sono rappresentati. So che in vece di offrire questo monumento e intiero, e nelle sue particolarità, avrei potuto contentarmi di copiarne alcune parti in una proporzione sufficiente per appoggiare il giudizio, che io ne do nel rapporto dell' Arte, ma confesso, che l'idea, che una rappresentazione completa, e minutamente esatta, potesse offrire dei materiali utili ai dotti, che si occupano delle nostre antichità ecclesiastiche, mi ha determinato ad intraprendere l'opera, egualmente lunga, che faticosa, della quale io offro qui il resultamento.

Ciampini, cui hanno tante obbligazioni l'erudizione religiosa, ed anche la profana, e che fu uno dei primi, la casa dei quali divenne in Roma un museo aperto alle ricerche dei dotti, ha pubblicata una incisione delle porte di san Paolo accompagnata da spiegazioni nel tom. I de' suoi *Vetera Monimenta*. In questa però, come nelle altre, l'ignoranza o l' incuria dei disegnatori, e dei copisti, gli hanno fatto commettere un gran numero di errori e di omissioni, le di cui particolarità sarebber troppo lunghe ad enumerarsi, ma che si riconosceranno facilmente paragonando la tavola, e le spiegazioni di Ciampini, sia colla mia tavola generale, N°. 13, sia colle sei tavole parziali, che le succedono. Io ho rilevate con esattezza, e messe fedelmente al posto, che loro appartiene, le iscrizioni esplicative de'soggetti, che Ciampini ha qualche volta trasposte, o mal lette e per fedeltà maggiore io ho lasciati sussistere sulle mie incisioni gli errori di ortografia portati dalle iscrizioni originali. Non è stato senza un' estrema fatica, che si è tratto a termine un lavoro così minuto sopra cinquantaquattro scom-

in oltre una copia delle iscrizioni in arabo, o piuttosto in siriaco antico, in greco, ed in latino, che ci fanno conoscere la data, gli autori, e l'occasione del monumento, rimandando per mezzo delle lettere B. C. D. al posto che esse occupano sulla tavola XIII; infine una figura calcata sull'originale è destinata a far conoscere il meccanismo di questo genere d'incisione in incavo. Vediamo che essa è una specie di dammaschineria, che rassomiglia molto ad un lavoro di niello, dacchè il filo di argento, che riempiva il solco segnato nel bronzo, è stato quasi per tutto tolto dal viso, dal contorno delle membra, e dai tratti del panneggiamento delle figure, come dalle lettere majuscole impiegate nell'iscrizioni.

Tav. XXI.

Bassi rilievi, e sculture in marmo. Bronzo, e argento lavorati a cesello.

Sec. XII.

Le produzioni delle differenti branche della Scultura durante il secolo duodecimo, non son molto più felici di quelle, che ci sono state offerte dal secolo precedente. Quelle che io presento nell'alto, e nel basso di questa tavola, sono dovute al cesello; perchè nella penuria,

partimenti, che occuparono presso a poco lo spazio di 15 piedi in altezza, e di 10 in larghezza. Quante volte è bisognato salire, e scendere prima di terminare questa verificazione! Sono stato secondato nella faticosa impresa, che mi era addossata, dal P. Laurenti religioso benedettino dell'abbazia, pieno di zelo, e di capacità, benchè molto giovine in quel tempo (1783).

in cui noi eravamo di monumenti più importanti, è stato ben necessario di chiamare anche questi al soccorso della Storia. Abbiamo già deplorata la perdita delle opere dello stesso genere, che in gran numero si erano consacrate al servizio delle chiese, nei primi secoli della libertà del Cristianesimo; noi descriveremo alcuni di quelli, che furono destinati allo stesso uso nei secoli posteriori. Un tale impiego dell'oreficeria, e del lavoro di cesello non fu senza utilità, durante l'una, e l'altra epoca per la conservazione dell'Arte, in qualcheduna almeno delle sue parti.

Il N°. 1 rappresenta la parte inferiore delle porte di un armario, o di una gran cassa contenente diverse reliquie, che si conserva nell'oratorio conosciuto sotto il nome di *Sancta Sanctorum* situato in Roma vicino a S. Giovanni Laterano. Gli ornati, che cuoprono queste porte sono in lamine di argento lavorati a cesello, e sono stati eseguiti verso la fine del duodecimo secolo sotto il pontificato d'Innocenzio III. Le figure 2, 3, 4, 5, prese nelle parti superiori e laterali delle stesse porte sono state disegnate più in grande, per meglio farne conoscer lo stile. Tutto in questo monumento porta l'impronta della barbarie, nella quale trovavasi allora immersa la scuola latina.

Si vede in basso della tavola sotto il N°. 13 un altro magnifico lavoro di cesello in argento. È una tavola lunga circa nove palmi romani; essa serve di paliotto nella cattedrale di Città di Castello, l' antico *Tiphernum Tyberinum*, a cui fu donata da Papa Celestino II, che ha regnato dal 1143 al 1144. L' insieme di questa composizione, l' ordinazione dei soggetti, che riempiono i quattro grandi scompartimenti, e che sono scelti con sufficiente intelligenza nella vita di Gesù Cristo, l' immagine del Redentore in tutta la sua gloria, che ne occupa il mezzo, infine lo stile generale, che non manca di dignità nelle forme e nei panneggiamenti; tutto mi persuade, (ed oso credere, che la mia opinione sarà comune a tutti gli attenti osservatori, a quelli principalmente, che consulteranno i monumenti da me presentati nella sezione della Pittura,) tutto mi persuade, io dico, che questo lavoro di cesello benchè presso a poco della stessa epoca del precedente, è una opera meno barbara della scuola greca, e che essa fu o comprata in Grecia, o eseguita in Italia da maestri greci, che vi si trovavano allora, e che cominciavano anche a formarvi qualche allievo.

Si potrebbe dire altrettanto della figura di una virtù (1) rappresentata sotto il N°. 7, e che è

(1) Ciampini ha pubblicata questa figura tom. I. pag. 239, perchè egli ha trovate nei suoi accessorj molte par-

scolpita in basso rilievo sulla porta di bronzo della cappella dedicata a S. Giovanni Evangelista nel battistero di S. Giovanni Laterano. Questa porta è stata eseguita nel 1195 per ordine di Celestino III (1). La figura, che noi ne togliamo, qualunque siasi la scuola, che l'ha prodotta, offre certamente nelle sue proporzioni, e nella disposizione dei suoi panneggiamenti, un esecuzione superiore a quelle di un cesello puramente romano, che sono collocate sotto i primi cinque numeri di questa tavola;

ticolarità, che interessano *rem ecclesiasticam*: egli la descrive come una figura di uomo, e pensa, che essa potrebbe esser quella di Celestino III.

(1) Si vedono su questa porta due iscrizioni incise; la prima posta sull' imposta diritta deve leggersi così toltene le abbreviature. *Anno V, pontificatus domini Celestini III papae, Cencio cardinali sanctae Luciae ejusdem domini Papae camerario jubente, opus istud factum est*. La seconda incisa sugli architravi de' due archi figurati sull' imposta sinistra è così concepita. *Hujus operis Ubertus et Petrus fratres magistri Lausenen. fuerunt*.

I nomi degli scultori, che hanno eseguita questa porta, sono qui chiaramente indicati; non può dirsi lo stesso del nome della loro patria. Si potrebbe nella parola *Lausenen.* esser tentati di riconoscere la città di Siena indicata scorrettamente, ma il P. Della Valle non fa di essi veruna menzione nelle sue *Lettere Sanesi*. Non ostante in favore della opinione, che attribuisce questo monumento alla scuola italiana, aggiungerò che Rasponi nella sua opera *de Basilica, et Patriarchio Lateranensi*, fa menzione di una porta presso a poco simile, eseguita da artefici dello stesso nome, e nativi di Piacenza « *Placentini* »

nulladimeno queste ultime sono anteriori alle altre di qualche anno.

Il basso rilievo, N°. 6, scelto fra quelli, che ornano la facciata d'ingresso della cattedrale di Modena, che fu terminata al principio del duodecimo secolo, può servire a dimostrare tutta la deformità delle opere dell'Arte nei luoghi, nei quali priva dei soccorsi dei quali noi abbiamo parlato, essa era abbandonata ad artefici nazionali (1).

È senza dubbio alla frequenza delle comunicazioni, che i Pisani conservarono coll'Oriente, ed al soggiorno degli artisti greci fra loro, che

(1) I bassi rilievi scolpiti sulla principal facciata d'ingresso della cattedrale di Modena, sono indubitatamente, l'opera di uno scultore italiano nominato Viligelmo, o Guglielmo, l'iscrizione, che vi si legge ancora, e che noi abbiamo riportata nella spiegazione di questo basso rilievo *Sommario delle tavole* Tav. XXI N°. 6 non può lasciar verun dubbio a tal riguardo. Ma io debbo qui rettificare una scorrezione, che è seguita nel principio del secondo verso, in cui in vece di *clarte* bisogna leggere *claret*.

Quest' errore è dovuto a Vedriani nell' opera del quale io, come tanti altri, ho attinta questa iscrizione; ciò deriva dall' aver egli male interpetrata l'abbreviatura CLAR'E, che si vede nell' originale, facendo così di un verbo il nome proprio dello scultore.

Tiraboschi è stato il primo, che con la sua ordinaria esattezza, ha rilevato questo sbaglio di uno scrittore, che, come modenese avendo il monumento sotto gli occhi, doveva ispirare una intiera confidenza a quelli, che hanno seguita la sua lezione. Tiraboschi *Notizie de' pittori Modenesi* pag. 225.

bisogna attribuire le superiorità, che essi mostrano anche in questi tempi di barbarie. Una tale superiorità ci è attestata da molti monumenti, e particolarmente dal basso rilievo, N°. 8, scolpito nel duodecimo secolo, sull' architrave della porta orientale del battistero di Pisa. La differenza dello stile fra questo pezzo, e il N°. 6, è talmente marcata, che si può collocare il primo nel numero delle produzioni, che verso la fine dello stesso secolo lasciano conoscere qualche crepuscolo del rinascimento dell' Arte in questa medesima Pisa, la di cui scuola doveva rendere alla Scultura, come lo vedremo fra poco, dei servigj ben altrimenti importanti.

Le figure N°. 9, 10, 11 e 12, rappresentano dei monumenti eseguiti fuori d' Italia nei paesi, che le sono vicini. Descritte nel sommario delle tavole, esse fanno conoscere, qual in questi tempi disgraziati, era lo stato dell' Arte, nei paesi, che avevano altre volte fatto parte dell' impero romano.

Tav. XXII. Bassi rilievi eseguiti in legno sulla porta della chiesa di santa Sabina in Roma. Sec. XIII.

Roma pure ci offre nei primi anni del secolo decimoterzo, la prova di una specie di miglioramento dell' Arte, nei bassi rilievi, che ornano la porta principale della chiesa di santa Sabina, sul monte Aventino. Questi bassi rilievi divisi in scompartimenti, sono scolpiti in legno, e rappresentano diversi soggetti conosciuti dell' an-

tico e del nuovo Testamento, ed alcuni altri meno facili a spiegare. L'alto della tavola offre lo sviluppo intiero di tutti gli scompartimenti, che formano la parte superiore della porta; nel basso, sotto i N[i]. 7 e 8, si sono ripetuti più in grande i bassi rilievi segnati delle lettere C. D, e due figure del basso rilievo A. B. si sono date in una proporzione anche più grande sotto i N[i]. 5 e 7.

Fra i soggetti presentatici da questa porta ve ne sono molti composti con una certa precisione, ed anche con un qualche interesse; tale è quello che porta la lettera D, sviluppato più in grande sotto il N°. 8; ma nella maggior parte, la proporzione delle figure è generalmente corta e pesante, le particolarità hanno poca correzione, ed i panneggiamenti senza alcun moto non annunziano veruna conoscenza delle sottoposte parti. Malgrado questi difetti, una specie di tendenza verso il meglio, sembra indicar qui il principio del secolo decimoterzo, e permette di riportare a questa epoca un' opera, della quale nessun documento scritto fissa la data. Il genere di ornati adottato per questa porta, può d'altronde essere riguardato come un'imitazione delle opere eseguite in bronzo, nell' undecimo e duodecimo secolo per adornare le porte delle chiese di primo ordine, come S. Paolo. Aggiungiamo che la modesta materia impiegata a

santa Sabina, conveniva ad un ordine religioso nascente, qual era quello di S. Domenico, a cui Onorio III, che regnava dal 1216 al 1227 concesse la chiesa, che Celestino I aveva fatta fabbricare nel 421 sopra i fondamenti della casa di questa santa.

Gli stipiti, e il cornicione di marmo, che formano anche ai nostri giorni la porta di santa Sabina, appartengono all' antica porta di questa bella chiesa, e ne attestano ancora la magnificenza. Gli ornamenti sono del migliore stile, come può vedersi dalla porzione incisa sotto N°. 4, ed essa contrasta colla scelta di quelli della porta attuale, che, sebbene non manchino forse di grazia non hanno nulla della gravità, che il luogo e la destinazione esigevano.

Tav. XXIII. Tabernacolo di san Paolo fuori delle mura di Roma. Sec. XIII.

La continuazione d'una specie d' avanzamento nei lavori dell'Arte, si riconoscerà sopra le due tavole seguenti, che offrono molte statue fatte a Roma da artefici romani, o per lo meno italiani.

Nella spiegazione della tavola XIII della sezione dell' Architettura io ho citato il tabernacolo, *ciborium*, della chiesa di S. Paolo fuori delle mura, parlando dell' origine e del carattere di questo genere di ornamento destinato a coprire l' altar principale eretto al di sopra, di ciò che chiamavasi nelle antiche basiliche *la confessione*.

Presento qui questo tabernacolo sopra una scala assai grande per farne conoscere la forma generale, e le principali particolarità. Le sculture, che ornano all'esterno e nell'interiore quasi tutte le parti di questo monumento, provano malgrado i loro difetti, che l'Arte cominciava a sottrarsi alla barbarie, della quale essa portava, non ha guari, l'impronta.

Lo scultore probabilmente per dare un'idea della sua bravura ha immaginato di porre nell'interno del tabernacolo due angioli di quasi intiero rilievo, che sembrano discender dal cielo per offrire l'uno una corona, l'altro dell'incenso. Presento sotto i N^i^.4 e 5, queste due figure che non possono nel N°. 1 essere vedute, e che, se hanno poca grazia nella loro attitudine, non mancano però di arditezza e di una certa correzione. Si trova molta minor grazia nelle altre figure, e particolarmente in quelle di Adamo e di Eva, N°. 2 e 3. che riempiono i timpani dell'arco diagonale sulla facciata opposta a quella, che l'incisione ci mostra.

Vi è luogo di credere, che questo miglioramento nell'Arte, benchè debole egli sia nel monumento che abbiam sotto gli occhi, era dovuto a qualche allievo della scuola toscana, in seno alla quale vidersi spuntare fino dalla metà del XIII secolo i primi raggi del rinascimento, in Pisa, e in Firenze. Il nome di *Arnolphus* scrit-

to sopra lo zoccolo di una delle piccole piramidi poste nella parte superiore del tabernacolo, non può esser che quello di Arnolfo di Lapo fiorentino, di cui Vasari dice, che indipendentemente dall' aver studiata l' Architettura sotto il proprio padre, si era pure applicato al disegno sotto Cimabue *per servirsene anco per la Scultura* (1).

(1) Lo stesso biografo in una aggiunta alla vita di Arnolfo; posta nell' edizione del 1568 al principio del tomo I, cita molte opere di scultura eseguite da questo artefice in Roma nella chiesa di santa Maria Maggiore, ed altrove. Di lui si vede nella cattedrale di Orvieto il sepolcro di Guglielmo de Bray, il quale, secondo Ciacconi, nacque nella diocesi di Sens, fu arcidiacono di Reims, poi cardinale del titolo di S. Marco, e morì a Orvieto nel 1282. Il P. Della Valle nella sua *Storia del duomo di Orvieto, Roma* 1791 in foglio, descrive il sepolcro dello stesso cardinale, ornato di mosaici e di statue, ed aggiunge che vi si legge *hoc opus fecit Arnolphus*. Fra i bassi rilievi, che adornano la facciata, alcuni sono attribuiti ad Arnolfo.

Trovo ancora nelle *Lettere pittoriche Perugine* di Annibale Mariotti, *Perugia* 1788 in 8 pag. 24, che l' anno 1277 gli abitanti di Perugia pregarono Carlo di Angiò re di Napoli a ceder loro il *rinomato scultore Arnolfo di Lapo*, allora addetto al di lui servizio, per fare alcune opere di scultura nella loro città, e particolarmente quelle della fontana sulla pubblica piazza; il re lo accordò loro con un diploma riferito da Mariotti. Risulta da questi diversi documenti, che Arnolfo benchè più particolarmente consacrato all' Architettura si occupò anche della Scultura, e che in conseguenza è lui sicuramente, che è designato sotto questi due rapporti dal nome, che si legge sul tabernacolo di S. Paolo.

Tav. XXIV.
Mausoleo del cardinal Consalvo a Santa Maria Maggiore in Roma.
Sec. XIII.

Leggendo sull' iscrizione incisa nel basso del mausoleo riportato in questa tavola « *Hoc opus fecit Joannes, magistri Cosmae, civis romanus,* si sarebbe tentati a credere questo Giovanni figlio di Cosimo, l' autore di tutto questo monumento. Ma se si osserveranno le particolarità, nelle quali io sono entrato in una nota posta in fine della spiegazione della tavola XXVIII dell' *Architettura*, sul genere di lavori, ai quali hanno dato opera i differenti individui di questa famiglia, che non erano che semplici marmisti, resteremo convinti, che tutto quello, che appartiene qui a Giovanni di Cosimo è l' esecuzione delle modanature, e dei diversi ornamenti architettonici. Del resto considerando attentamente l' insieme di questo monumento, la forma piramidale della sua sommità, quella dell'arco a tre foglie, che ne fa l'apertura, i due ordini di pilastri soprapposti, che lo rifiancano da ciascun lato, i mosaici di due specie dei quali egli è ornato tanto nell' esterno, che nell' interno,

Quanto a questo *Pietro* indicato qui come il compagno di Arnolfo, *cum suo socio Petro*, è probabile, che esso fosse della famiglia di quei Cosmati marmisti, dei quali ho parlato in una nota all' articolo della tavola XXVIII di *Architettura*, e che a questa epoca erano impiegati nel mausoleo del cardinal Consalvo, inciso sulla tavola seguente, ed agli ornamenti del chiostro di S. Paolo fuori delle mura; opere delle quali lo stile ed il lavoro hanno una evidente analogia con quelli del tabernacolo, che ha formato il soggetto di questa tavola.

infine e principalmente le statue dei due angeli in piede, che fanno accompagnatura a quella del personaggio steso sul sepolcro; si riconoscerà in tutte queste parti una tal somiglianza di stile fra il mausoleo del cardinal Consalvo, e il tabernacolo di S. Paolo, che saremo facilmente disposti a credere, che essendo le due composizioni della stessa epoca, e portando egualmente il carattere della scuola toscana nel secolo decimoterzo appartengano allo stesso maestro. Aggiungerò, che secondo Vasari il fiorentino Arnolfo di Lapo fu impiegato a dei lavori di scultura nella chiesa di santa Maria Maggiore (1).

Tav. XXV. Globo celeste Cufico - Arabico del museo Borgia a Velletri. Sec. XIII.

La rarità dei monumenti dell' Arte moderna nei paesi orientali, non ci ha permesso di trascurar quello, che riempie la tavola XXV, benchè egli appartenga ad uno degli inferiori generi della Scultura. È un globo di ottone, N°.1, rappresentante la sfera celeste, su cui le figure delle

(1) Secondo Ciacconi questo cardinale nato nobile spagnolo, si chiamava Roderico *Consalvo*, o *Consalvi*, era stato canonico di Burgos, arcivescovo di Toledo, e vescovo di Albano—A quest' oggetto possono vedersi *le memorie storiche di Alba*, ora *Albano* « Roma 1787 in 4 pag. 2.9, opera del signore Riccio scritta con una grande esattezza. Marangoni nella sua *Storia di Sancta Sanctorum* pag. 314 e 331 dà un' incisione del mausoleo del cardinal Consalvo, e ne descrive le parti principali. Il P. Della Valle pensa che questo monumento sia del 1299. Storia del Duomo di Orvieto pag. 264.

costellazioni sono delineate per mezzo di una specie di dammaschineria. I N^i. 2 e 6 offrono lo sviluppo dei due emisferi, e fanno conoscere lo stile dell'opera.

Due iscrizioni cufico-arabiche, in caratteri di differenti proporzioni, N^o. 7, ci fanno conoscere la data e l'autore di questo globo. Sulla prima si legge: *Per gli ordini, e sotto la protezione del nostro padrone il Sultano Alkamel, sapiente, giusto, difensore dell'universo, e della fede mussulmana, Maometto Ben-Abi-Beckr Ben-Ajud, sempre invincibile*. Era esso nipote del gran Saladino, e sesto re di Egitto. La seconda iscrizione porta: *Delineato da Caissar Ben-Abi Alcasem ben Mosafer Alabraki Alhanafi, l'anno* 622 *dopo l'egira* (1225 dell'era cristiana) egli ha avanzata di 16. 46. la posizione delle stelle indicata nell'Almagesto di Tolomeo.

Quest'opera arabica è stata trasportata dal Portogallo a Velletri, ove essa si trova oggi fra le rarità, che formano il celebre museo del cardinal Borgia (1) la di cui memoria sarà sempre

(1) Il Museo del cardinal Borgia morto in Lione di Francia nel 1804 fu acquistato in parte, specialmente per quelle cose, che appartenevano alla classe egiziana da Gioacchino Murat allora re di Napoli, e queste vedonsi attualmente in quella reale accademia degli studj. Fra esse io credo, che si trovi il globo cufico-arabico. Il resto fu portato presso la biblioteca della congregazione di Propaganda in Roma, e vi fu in buon ordine distribuito dal Ch. P. Ab.

cara a quelli, che s' interessano per i progressi delle umane cognizioni. Egli ne affidò la spiegazione ai signori Toaldo, e Assemani professori a Padova l' uno di astronomia, l' altro di lingue orientali. Questi due dotti hanno pubblicati nel 1790 i resultamenti delle loro ricerche in una dissertazione, che gli amatori di astronomia consulteranno con frutto, ma che è per il suo oggetto intieramente estranea al soggetto, che noi trattiamo. Essi riguardano questo globo celeste come il più antico che sia conosciuto fino al presente, ciò che basta per raccomandarlo all' attenzione di quelli, che si occupano della storia della scienza(1); quanto a noi, esso non c'interessa se non in quanto che stabilisce fino a un certo punto lo stato dell'Arte al principio del XIII secolo, in paesi, nei quali si era precedentemente due volte tanto distinta prima per il suo carattere originale, poi per una bella imitazione della scuola greca. Sarebbe difficile di trovare un monumento,

Placido Zurla, poi generale dei Camaldolensi, e Cardinale di S. Chiesa, il quale stavane anche formando il catalogo. (*N. del T.*)

(1) Lascierò giudicare ad essi, dopo aver decisa la questione di anteriorità, dell' analogia che si trova tra le figure delineate su questo globo, e quelle che si vedono sopra una sfera celeste data da Strutt tom. I tav. XXI della sua opera intitolata *The Chronicle of England* Londra 1777 in 4. Egli ha presa questa sfera in un antico manoscritto, che trovasi al Museo Brittannico *in the Harcian Library*, e che egli presume essere del secolo nono.

che ce l'offrisse più degradata, di quello che essa lo è nelle figure di questa sfera celeste, delle quali tre N[i]. 3, 4, 5, sono state calcate sull' originale.

Quanto al meccanismo del lavoro, che ha delineate queste figure, ecco ciò che può osservarsi. I contorni delle costellazioni son formati da tre linee scavate sulla superficie; le due linee di fuori sono più leggiere, e ripiene di niello il segno di mezzo più largo è incrostato di un filo di rame, o di smalto rosso. Le stelle sono indicate da una girelletta di argento egualmente incrostata; i caratteri delle due iscrizioni sono delineati nella stessa maniera delle figure.

Tav. XXVI.

Riunione di diverse opere di Scultura eseguite in Italia.

Sec. dal V al XIII.

Abbiamo veduto, che dopo di aver dimostrata, con monumenti importanti ed incontestabili, la decadenza dell' Arte nel quarto secolo, e la sua precipitosa caduta fino al sesto, io era stato ridotto, durante tutto il corso di una lunga e deplorabile epoca, a fare uso di monumenti, che non presentavano spesso che un debole interesse, quanto alla loro destinazione, o una dubbiosa autenticità, quanto alla loro precisa data. Ne è resultato, che le tavole destinate a offrire le produzioni dei secoli settimo, ottavo, nono e decimo non hanno potuto esser ripiene in modo, da dare in ciascuno di questi secoli una precisa idea dell'andamento dell'Arte,

i di cui lavori non ci hanno fatta impressione che per la loro monotona deformità.

Non potendo rimediare ad un inconveniente inerente in qualche modo alla natura del soggetto, che io tratto, ho pensato, che non sarebbe senza qualche utilità, nel momento, in cui noi arriviamo al termine delle nostre ricerche, così spesso incomplete a traverso i tempi della barbarie, di gettare in certa maniera un colpo d'occhio generale sulla via, che noi abbiamo percorsa. In questa intenzione ho riunito sulla tavola XXVI un certo numero di monumenti presi in tutti i secoli, dalla fine del quarto fino al cominciamento del decimoterzo. Questo prospetto in massa acquista un effetto storico, che colpisce più, e che sembra proprio a rianimare l'attenzione defatigata dalla successiva esposizione di tanti differenti fatti.

La descrizione di questi monumenti, che io ho data nel sommario delle tavole, mi dispensa dal presentarne qui una particolarizzata spiegazione. Io non potrei neppure, senza cadere in nojose repetizioni, impormi il dovere di esaminare separatamente ciascuno di essi, sotto il rapporto della composizione e dello stile, poichè tutti più o meno ci presentano nelle loro forme bizzarre, lo stesso tipo d'ignoranza, di barbarie, e spesso anche di stravaganza. Io mi contenterò adunque di designare particolar-

mente all' attenzione del lettore alcuni di questi monumenti, i quali o per la loro destinazione o per il loro carattere proprio, e per la singolarità delle particolarità che racchiudono, o finalmente per l'importanza dell'epoche che essi rammentano, hanno maggiori dritti al di lui interesse.

Per esempio nei bassi rilievi N°. 4 e 5, eseguiti l' uno nel quarto, o nel quinto secolo, e l' altro nel settimo, e che ambedue rappresentano l'Annunziazione, si può osservare che l' azione ha luogo, nel primo, in presenza di una donna, che si vede ad una specie di porta, o di finestra in fondo alla camera, nell' altro in presenza di un fanciullo, che è anche più strano di trovar per terzo in questa mistica scena.

Il sarcofago inciso sotto i N'. 2, 3 e 4 è una nuova prova dell' interesse, che noi abbiamo veduto, che Teodorico re degli Ostrogoti, accordava ai lavori delle Arti. Una lettera della raccolta di Cassiodoro ci ha conservato il nome di Daniele, scultore del sesto secolo, che questo principe incaricò di ornare alcune urne funerali (1). Io ne ho vedute molte, che esistono ancora a Ravenna, e che come questa, non sono senza qualche merito nell' esecuzione, e nelle forme.

(1) *Quarum beneficio cadavera in supernis humata, sunt lugentium non parva consolatio.* Cassiodoro *Variarum*. Lib. 3, epist. 19.

Meno felice sotto i principi longobardi, che successero a Teodorico, e che non avevano, come esso, il vantaggio di essere stati educati in Costantinopoli, l'Arte provò una estrema degradazione in Italia verso la fine del sesto secolo, e durante tutto il corso del settimo. Gli ornamenti ridicoli dei capitelli, e della facciata della chiesa di S. Michele a Pavia, da me riportati sulla tavola XXIV della sezione dell'*Architettura*, fanno fede dello stato di rozzezza, in cui trovavasi allor la scultura. Essa ci presenta lo stesso carattere nel basso rilievo, N°. 8, posto a Monza sulla porta principale della chiesa di S. Giovan Batista, che la regina Teodelinda fece costruire al principio del suo regno. Sopra la linea inferiore S. Pietro, S. Paolo, e la Vergine assistono al battesimo di Gesù Cristo, il quale sta immerso in un fiume indicato da una specie di scoglio ondulato, che cuopre la figura fino alla metà del corpo. Sopra la linea superiore l'artista, o piuttosto il lavorante ha rappresentata la fondatrice accompagnata dal suo reale sposo, e dalla sua famiglia. Una gallina con sette pulcini, scolpiti in un angolo, potrebbero esser riguardati come un emblema di questa principessa, se non si sapesse, che i di lei figli furono in minor numero. Le due corone N°. 7 e 9 sono offerte egualmente consacrate nella chiesa di S. Giovan Batista dalla pietà di Teodelinda; l'una è d'oro,

arricchita di figure in intaglio; l'altra è celebre in Italia sotto il nome di *Corona Ferrea* (1).

I due paladini di Carlo magno, Orlando e Ruggiero, che si vedono sotto il N°. 14, sono scolpiti in basso rilievo in pietra al di sopra della porta della cattedrale di Verona. Sono del nono secolo, e per conseguenza poco lontani dall'epoca, che i fatti d'arme di questi guerrieri avevano resa celebre.

I bassi rilievi, che portano i N. 13, 15, 16 servono per ornato di tabernacolo, e di altare a Milano e a Verona. Vi si vedono gli ordinarj soggetti, che la scultura e l'intaglio trattavano nel nono e decimo secolo, e la miserabile esecuzione dei lavori dell'arte, anche in città, e chiese principali. Offrono qualche utilità alla storia, perchè portano i nomi degli artisti, che gli fecero *Pellegrino* e *Wolvino*. Si deve pur pensare, che Wolvino (*Wolvinus*) autore del

(1) È chiamata *ferrea*, perchè sebbene sia d'oro nella parte esterna, essa è nell'interno cerchiata da una lastra di ferro, che proviene da uno dei chiodi della croce di Gesù Cristo. Essa fu mandata a Teodelinda da papa Gregorio il Grande in premio delle cure, che essa si era date per fare abbandonare da suo marito gli errori di Ario.

Questa corona, che dopo questo tempo ha sempre servito all'inaugurazione dei re d'Italia, è stata il soggetto di molte discussioni per constatarne l'origine, e l'uso. Possono consultarsi Muratori *Anecd. letter.* tom. II, e Giusto Fontanini *Dissertatio de corona ferrea etc.* Roma 1717 in 4. fig.

basso rilievo N°. 16 godeva di una gran considerazione, giacchè a lui fu permesso di rappresentarvisi coronato da S. Ambrogio; il doppio *W* del suo nome potrebbe far credere, che egli non fosse di origine italiana. Può esser luogo a maravigliarsi, che le Arti fossero allora esercitate per tutto con tanto poco successo, malgrado gli incoraggiamenti, che loro offrivano simili onori; ma le loro produzioni furono anche più deplorabili nel secolo seguente, e caddero finalmente nel corso dell' undecimo secolo, e quasi fino alla fine del duodecimo nell' ultimo grado d'ignoranza, e di goffezza spaventevole.

Alle tristi prove, che ne abbiam date sulle tavole precedenti, noi aggiungeremo quelle, che per gli stessi secoli ci offrono qui i N^i. 17, 18, 25, 26, 27. I lavori che essi rappresentano avevano nientedimeno per oggetto o l' abbellimento di considerabili edifizj, o la celebrazione di avvenimenti e di personaggi interessanti.

Vedesi sotto il N°. 17 un basso rilievo eseguito sull' architrave della porta di un monastero, che Landolfo arcivescovo di Milano fece costruire verso la fine del decimo secolo (1).

(1) Esso fu fabbricato vicino alla città *ad locum, ubi antiquitus tres Moros*, come dicono le cronache; ciò che darebbe una remota origine nel Milanese alla cultura di quest' albero, sorgente feconda del commercio immenso della

I Nⁱ. 25, 26, e 27, appartengono alla fine del duodecimo secolo, e sono, se è possibile, anche più difettosi. In simili opere noi non abbiamo più da occuparci della causa prima della decadenza, la dimenticanza assoluta della bellezza, principio dell'Arte antica; le cose sono arrivate a tal punto, che noi possiamo riconoscere appena la forma, ed il portamento d'uomo in certe figure corte, larghe e basse di soldati, dei quali alcuni hanno la testa grossa, quanto il corpo. Nulladimeno questi bassi rilievi sono stati fatti per ornare uno dei principali ingressi della città di Milano, la porta detta *Romana*; essi son l'opera di uno scultore chiamato Girardo da Castegnianega probabilmente scelto fra i migliori di quel tempo, e che non teme di paragonarsi da se stesso a Dedalo; son destinati a perpetuar la memoria di una delle più gloriose epoche della storia dei milanesi, quella in cui vincitori delle truppe imperiali, essi rifabbricarono la loro città e le loro mura, che Federigo Barbarossa aveva fatte bruciare, e demolire nel 1162. La parte di questi bassi rilievi, che è incisa qui, rappresenta il ritorno delle truppe della lega lombarda, e vi si trova riferito il nome delle città, che la componevano. Un frate marcia al-

seta che si fa in questa parte dell' Italia. Così un luogo delle vicinanze di Roma, prossimo alla Via Labicana, era chiamato *ad duas Lauros*.

la testa dell'armata, portando una bandiera cui è soprapposta una croce.

I bassi rilievi N°. 18 e 23, servono a provare, che in quei tempi non si era più abili nella rappresentazione degli animali, che in quella delle figure umane; vi si scorge, quanto alla maniera, la stessa ignoranza dei primi principj del disegno, la stessa assenza di qualunque sentimento. Sul primo, vedesi un uomo che corre a cavallo, e tiene in mano una bilancia, in ciascuno de' piatti della quale è una mezza figura (1). Non si ritrova la più leggera traccia d'imitazione di forme, e di espressione di movimento nell'insieme del cavallo, e nelle particolarità delle sue membra; è una massa pesante attaccata sulla superficie della pietra. Gli stessi difetti si ritrovano nel cavaliere; egli è sopra il cavallo, ma non sa starvi; il braccio steso non designa, che una situazione; tutto è immobile. L'uomo e il cavallo del N°. 23, benchè di una molto grossolana esecuzione, presentano forse una verità alquanto maggiore.

Quanto più si accostano alla verità nel loro aspetto generale, e nella loro mossa, gli uomini ed i cavalli, che si vedono ai N^{i}. 19, 20, 21, e 22. Son questi frammenti di bassi rilievi anti-

(1) Sul piano dell' informe capitello, che termina la colonna, si legge. *Mensura recta pensat .... cernite servantes vestras a crimine.*

chi in terracotta, trovati nel 1784 a Velletri, e raccolti per il museo del cardinal Borgia. Sua eminenza si è degnato di donarmi quello del mezzo; gli altri tre sono stati descritti ed incisi in una dissertazione del P. Becchetti. Questo dotto domenicano, al presente vescovo di Città della Pieve, vi stabilisce, dietro Plinio, che presso i Volsci, dei quali Velletri era una delle capitali città, le arti furono coltivate molto tempo avanti la fondazione di Roma; ed egli impiega con ragione questi bassi rilievi, malgrado tutto quello, che può in essi desiderarsi, come una testimonianza, che concorda colle prove storiche. Io ho collocati qui questi monumenti della più alta antichità, in mezzo alle opere delle Scultura giunta all'ultimo grado della degradazione, affinchè il paragone degli uni e delle altre facesse meglio sentire la differenza, che passa fra l' infanzia dell'Arte, e la sua decrepitezza.

Le produzioni volsche ci offrono l'Arte nel suo stato primitivo, e per così dire bruto, e nel suo primo grado d'invenzione. Le forme vi sono ancora indecise, e senza articolazioni pronunziate, ma la posizione è giusta, il momento vivamente indicato, gli uomini ed i cavalli adempiono alle loro funzioni con la verità della natura. Vedete l' uno, curvo sulle sue redini, moderar lo sforzo de' suoi corridori, senza imbarazzo, senza agitazione; vedete gli altri, dritti

sul carro guidando tranquillamente i loro cavalli, che vanno di passo; il loro sguardo fisso ne studia, la loro mano leggiera ne risente il movimento pronto ad accelerarsi. Ma nulla, a parer mio, è superiore all' esecuzion generale del frammento N°. 21. Come sono intimamente, e fortemente unite le azioni dei corridori, che si slanciano, e degli uomini, che gettano il giavellotto! Come il cavaliere preme colla coscia, e col ginocchio il suo cavallo stretto con vigore! E per quali mezzi è egli giunto l' artefice a imprimere al suo lavoro questo carattere di verità e di energia? Egli non aveva ancora a sua disposizione niuno dei mezzi, che la cognizione dell' anatomia, e lo studio degli effetti muscolari, hanno fornito di poi; egli ignorava fino i soccorsi, che possono trarsi da un esercitato scalpello; non ha dovuto il suo successo, che alla precisione di quel sentimento di natura, che seco portava, e di cui egli ha improntati i corpi e le membra dei cavalli, e degli uomini (1). Felice istinto dell'Arte nella sua infanzia, che s' indebolisce, e si cancella nei tempi della sua vecchiezza! Ne risulta, io penso, che ci si esporrebbe ad errare, riportandosi unicamente ai

(1) Ciò che fa dire a Pausania nelle Corintiche: *Daedali quidem opera rudia sunt, neque aspectu decora; attamen numen veluti quoddam prae se ferunt.*

documenti letterarj per classare, o fissar le date delle produzioni dei tempi passati. Bisogna anche studiarle, e sagacemente studiarle per discoprirvi l'età dell'Arte, ed il talento proprio dell' artista per assegnarvi la parte propria a ciascuno di essi, e tener conto dell' influenza, che essi hanno avuto l'uno sull'altra (1). Ma ritorniamo alla decadenza. Se in una città come Milano, la Scultura produceva le opere, che noi abbiamo veduto, non si sarà sorpresi, che essa ne producesse di quelle anche più barbare, in luoghi molto meno considerabili; e ciò vien provato dal basso rilievo N°. 32.

La statua della Vergine N°. 28, celebre reliquia della cattedrale di Puy en Velay, è dello stesso genere della maggior parte delle madonne, che si onorano in Italia, e sopra tutto a Roma, come dipinte da S. Luca, e data probabilmente dalla stessa epoca. Essa terrebbe anche fra queste ultime un posto tanto più interessante per la storia dell'Arte, in quanto che io non ho notizia, che ve ne sia in tutta l'Italia una sola in scultura. Il portamento rigido e duro di questa figura, la sua fisionomia di un ovale allungato, le sue sembianze, il color nero del di lei volto e di quello del bambino Gesù, sono assolutamente simili a ciò, che ci offrono le

(1) *Vitia hominis, et vitia saeculi*. Cicerone.

immagini tanto conosciute delle quali ho parlato (1).

La madonna N°. 29 presenta egualmente nella sua material composizione certe singolarità,

(1) Questa statua, che ha due piedi, e tre pollici di altezza è di legno di cedro.

.... *Veterum effigies* ....
Antiqua e cedro ....

Virgilio lib. 7, vers. 177.

La madre e il bambino sono dello stesso pezzo, grossolanamente scolpiti senza forme, e senza articolazioni. Il cavo degli occhi è riempito da due pezzi semisferici di un vetro comunissimo, applicati sopra un fondo, che imita i colori dell'occhio.

Ciò, che vi ha di più notabile in questa figura, e che getta qualche incertezza sulla di lei origine, si è che essa è inviluppata dalla testa fino ai piedi, in strisce di tela assai fini, accuratamente incollate sul legno, nello stesso modo delle mummie egiziane. Il volto della madre, e quello del figlio, i piedi, e le mani loro, ne sono egualmente coperti ad eccezione delle dita. Uno strato di bianco a guazzo ricopre questa tela, e serve di fondo a una tempera, con la quale sono stati dipinti sulle vesti fiori, ed ornamenti di differenti colori.

Queste circostanze hanno fatto pensare a molti degli autori, che hanno scritto su questo monumento; che esso potrebbe esser facilmente una figura d'Iside, col figlio Osiride, che potrebbe essere stata trasportata là da un'antico tempio, di cui si vedono, per quanto si dice, gli avanzi presso Puy. Ma oltre che lo stile della Scultura non ha nella sua rozzezza nulla, che rassomigli allo stile egiziano, le forme particolari di questo genere di rappresentazioni ren-

che le assegnano un posto fra le notabili produzioni dell'Arte in questi secoli d'ignoranza. In uno scompartimento di legno alto quattro palmi, e largo tre, vedesi la Vergine sedente con il suo figlio, e due angioli. Ecco come pare, che sia stata fatta questa specie di pittura in rilievo. Lo scompartimento unito è stato impiastrato con un miscuglio formato di una specie di farina bianca, e di cotone, o di una materia simile, impastati insieme; il tutto poi ricoperto da una tela dipinta sottile e pieghevole, è stato sottoposto alla pressione di una forma incavata, o stampa, da cui è uscita tutta in un tratto quest'opera mista di pittura e di scultura. L'autore delle *lettere sanesi*, al quale noi dobbiamo la notizia, e la descrizione di questo monumento, lo riguarda, come anteriore al duodecimo secolo, e come il più antico della scuola di Siena.

Per la Scultura, come per la Pittura il decimoterzo secolo vide spuntare i primi lampi del rinascimento in un modo più, o meno sensibile,

dono infinitamente più probabile l'opinione, che sia realmente una figura della Vergine; che essa fosse portata di Terra Santa da Aymar de Monteil vescovo di Puy, ardente promotore della prima crociata, e che vi prese parte come legato del papa, che infine essa sia l'opera di qualche monaco del monte Libano, che forse Cofto di origine, avrà imitati i procedimenti anticamente in uso nel suo paese.

nelle diverse parti dell'Italia. Le tavole XXIII, ed XXIV, ce ne hanno offerte di già alcune prove, nei lavori, che allora si eseguivano in Roma per l'ornamento delle chiese e dei mausolei. In questa il N°. 24 ce ne presenta una nuova nella figura equestre di un podestà di Milano, posta nel 1223 sulla facciata del palazzo pubblico di questa città. Un tale omaggio reso dalla Scultura ad un magistrato, che si era mostrato devoto alla sua patria, non è senza qualche merito malgrado il carattere di timidità e di freddezza, che regna ancora nel portamento dell' uomo, e nella mossa del cavallo.

Il basso rilievo N°. 33, che si crede dello stesso secolo, e che si trova a Monza piccola città del Milanese celebre nella storia, offre egualmente nella sua generale ordinazione, alcuni indizj di un ritorno verso il meglio. Le teste goffamente piegate di molte figure, l'immobilità, o il ridicolo movimento di alcune altre, ci rammentano nel tempo stesso alcune di quelle, che noi abbiamo vedute nelle tavole precedenti, e presentano una notabile analogia con lo stile delle pitture della stessa epoca. L'imbarazzo, e l'incertezza regnavano egualmente nelle produzioni delle due arti; inceppati negli stessi lacci di una pratica barbara, egualmente inabili per osservare le forme del corpo, e per esprimerle con un regolar disegno, il pittore come lo scul-

tore non sapevan rendere il pensiero, che con l'eccesso dei movimenti esterni, e non isfuggivano all'assoluta insignificanza, che cadendo in una mostruosa esagerazione. Sembra infine, che l'Arte degenerata, e quasi intieramente estinta sotto le influenze di tante cattive abitudini, stentasse più per ritornare ai veri principj, di quel che non aveva fatto per iscoprirgli all'epoca della sua nascita; noi l'abbiamo veduta in fatti nei bassi rilievi volsci, dare almeno ai suoi saggi una interessante naturalezza. Nei secoli, che noi abbiamo ultimamente percorsi, il gusto, che dirigeva nella scelta dei soggetti, era per lo più spesso al livello dell'abilità, che si mostrava nella loro esecuzione. Noi abbiamo più di una volta osservato, quanto poco sotto questo rapporto s'inquietavano gli artisti di apertamente contradire tutte le regole della convenienza, ed anche del buon senso. L'ignoranza e la rozzezza dei costumi alterarono la loro immaginazione fino ad indurgli alle stravaganti rappresentazioni, che si vedono qui sotto i N. 30, 31 e 34.

Terminerò il poco sodisfaciente spettacolo, che ci offre questa tavola, colla immagine consolante di una statua che il popolo sensibile e riconoscente di Modena fece erigere nel 1268 in onore di una concittadina sua talmente rinomata per la sua bontà, che fu chiamata a' suoi

PARTE SECONDA

RINASCIMENTO

DELLA SCULTURA

NEL DECIMOTERZO SECOLO (1).

Tav. XXVII. Statue, bassi rilievi, e medaglie. Dei Sec. XII, XIII e XIV.

Il titolo, che io ho assegnato a questa seconda parte, indica preventivamente al lettore, quale sarà il carattere principale delle opere, che vi saranno comprese. Vi si vedrà, che l'Arte ha cessato di decadere, e che essa cerca di rialzarsi; ma i suoi primi progressi son lenti, mal sicuri i suoi passi, e spesso essa ci offre piuttosto una tendenza a diventar migliore, che un vero miglioramento.

Bisogna riconoscere questi sforzi, malgrado il poco successo che hanno ancora nel basso ri-

(1) Noi ci crediamo in dovere di rammentare ai nostri lettori che questa seconda parte della storia della Scultura, quella cioè che tratta del suo rinascimento, come anche la terza, che la conduce sino al di lei intiero rinnovamento sotto Michelangelo, sono state trattate con maggiori particolarità, e, se così può dirsi, più espressamente dal Sig. Conte Leopoldo Cicognara nella di lui Storia della Scultura ec. ediz. 2. Prato 1823 nei vol. 3, 4, e 5 dell' ediz. in 8. e nei vol 1 e 2 dell' ediz. in fogl (N. del T.)

lievo, N°. 1, eseguito a Pistoja verso la fine del duodecimo secolo. In mezzo alle particolarità di uno stile simile presso a poco a quello, che noi abbiamo veduto nelle tavole precedenti, esso porta un carattere generale molto meno barbaro; ciò è forse, perchè egli è stato eseguito in Toscana, che uscì la prima dal lungo sonno dell' ignoranza.

Io ho avuta già, ed avrò ancora in seguito occasione di osservare, che una delle cause, che più efficacemente secondarono il movimento, che cominciava a farsi allor negli spiriti, fu il carattere particolare di Federigo II imperatore, il suo gusto per le lettere, e per le Arti, il vivo interesse, e l' utile protezione, che egli accordò loro durante il corso tutto del di lui regno (1). Il sentimento di una giusta riconoscenza mi avrebbe adunque determinato a collocar qui sotto il N°. 4 una statua di questo principe fatta verso la fine del suo regno, e che si vede ancora sopra una delle porte di Capua,

(2) Noi vediamo nelle *Lettere Sanesi*, che il Sig. Danieli dotto istoriografo del re delle due Sicilie, prepara una storia particolare del regno di questo imperatore, che metterà in tutta la sua luce l' effetto della protezione, che egli accordò alle scienze da lui medesimo coltivate, ed alle arti. Una delle lettere di detta raccolta contiene già una descrizione interessante di una delle case di campagna fabbricate sopra i disegni, e sotto la direzione di questo principe. *Lettere Sanesi* tom. I. pag. 197.

anche allorchè questo monumento meritasse meno di occupare un posto fra quelli di questa epoca. Se questa figura offre poca correzione nella forma generale, vi si trova però nel portamento, un riposo, una certa tranquilla maestà, che non è indegna di attenzione.

Le monete, che Federigo II fece battere, ci presentano sotto il rapporto dell' Arte progressi molto più sensibili. Non solamente gli artisti, che furono incaricati d' inciderle, cercarono di rappresentare con verità la figura dell'imperatore, che era molto bella; ma essi afferrarono nello stesso tempo un'occasione di piacergli, imitando le antiche medaglie degli Augusti: e vi riuscirono sufficientemente, perchè quelle di Federigo fosser chiamate Augustali. È per questa ragione, che io ne offro al N°. 5 molte in oro classate cronologicamente.

Il gran basso rilievo, N°. 2, che strascinato dall' autorità dei nomi, che porta, io ho collocato nel basso di questa tavola, per dimostrare la superiorità che il secolo decimoquarto aveva acquistata sul decimoterzo, non adempie questo oggetto in modo completo abbastanza per dispensarci dall'aggiunger qui alcune particolarità su questa produzione. Essa è una di quelle che adornano nella cattedrale di Arezzo il mausoleo del famoso Guido Tarlati da Pietra Mala vescovo, e signore di quella città. Questo pre-

lato vi è rappresentato nell'atto di eseguire nella chiesa di S. Ambrogio a Milano, l'incoronazione dell'imperator Lodovico di Baviera, e di sua moglie. Senza dubbio la generale ordinazione del basso rilievo non è assolutamente mal concepita; il soggetto è ben indicato, e l'attitudine dei tre personaggi principali è semplice senza mancare di una certa dignità; ma i testimoni della ceremonia, ecclesiastici e laici, gli uni tanto goffamente vestiti, quanto gli altri sono pesantemente armati, non darebbero una idea favorevole del talento degli autori, i due fratelli Agostino ed Agnolo da Siena, riputati i più abili scultori del loro tempo, se questi difetti non potessero naturalmente scusarsi, considerando, che questi artisti, troppo occupati d'altronde, ed in età troppo avanzata per intraprender soli un monumento, nel quale si contano sedici bassi rilievi storici simili a quello, che io riporto, avranno dovuto affidare l'esecuzione di questo a qualcheduno de' loro allievi (1).

(1) Leggesi nella vita di Agostino e di Agnolo scritta dal Vasari, che fu Giotto che fece affidare a questi artefici l'esecuzione di questo monumento dietro il disegno ed il modello datine da lui stesso; ma questa asserzione ripetuta dagli scrittori moderni, è priva di verisimiglianza, o ha bisogno almeno di essere interpetrata. In fatti è possibile, che i due fratelli benchè già abilissimi abbian preso consiglio, da un uomo come Giotto, per l'insieme, e per la

La figura di un vescovo, N°. 3, che si trova posta alla sinistra, del basso rilievo dell' incoronazione, nella supposizione, che essa sia di mano di Agostino e di Agnolo, servirebbe per giusificar l' opinione da me emessa, perchè essa mostra un vero merito nel suo insieme, e nella disposizione dei panneggiamenti; io non parlo della testa, che è stata restaurata. Ma le opere di Scultura, eseguite sulla facciata del duomo di Orvieto, che io rammenterò nell'epoca seguente, ed alle quali non può mettersi in dubbio, che i due fratelli senesi non abbiano presa parte, daranno anche un nuovo grado di verisimiglianza alla mia congettura; esse proveranno, che si è avuto ragione a considerare questi due artefici come i migliori allievi della scuola di Niccola da Pisa, che si mostrerà egli stesso a noi ben presto, come uno di quegli uomini, che fanno epoca nella storia dell' Arte.

Tav. XXVIII. Mausoleo dei Savelli nella chiesa di Araceli in Roma. Sec. XIII, e XIV

Vedesi su questa tavola una di quelle disparate associazioni, delle quali sarebbe facile il moltiplicare gli esempi (1). Essa presenta un

composizione del mausoleo, ma non è probabile, che essi abbiano potuto condiscendere di eseguirlo dietro il di lui modello; e lo è ancor meno, che in quest' ultimo caso, essi abbiano osato d' inscriverci i loro nomi.

(1) Uno dei più antichi di questi esempi è quello, che presenta un' urna ritrovata da me nelle catacombe, e che ho

mausoleo dei Savelli, famiglia romana d'un'antichissima rinomanza, e che oggidì credesi estinta (1). L'occhio è colpito dal contrasto che offrono fra di esse le due parti di questo monumento tanto nel rapporto dell'Arte, che in quello degli oggetti rappresentati.

In fatti sopra una base formata d'un sarcofago antico adorno di figure, e di emblemi bacchici (2) si inalza un sepolcro di stile gotico, ter-

fatta incidere sulla tavola IV, N. 3. Boldetti ne ha fatta incidere un'altra molto bella tratta dai luoghi medesimi. v. lib. 2, cap. 12. Se si voglia avere una notizia molto più estesa di questi oggetti, la si troverà nell'opera di Marangoni intitolata *delle cose gentilesche ad uso delle chiese*, ec. cap. LXI. I due monumenti i più interessanti di questo genere sono sicuramente, l'urna di cui Costantino si servì per riporre il corpo di sua madre, e la superba urna di porfido levata dal portico del Panteon, che in tempi moderni ricevè il corpo di papa Clemente XII Corsini, e fu collocata nella cappella di questa famiglia nella chiesa di S. Giovanni Laterano.

(1) Oltre l'istoria delle grandi famiglie d'Italia, e di Roma si può consultare sopra questa, lo storico della famiglia Sforza che ne parla nel suo secondo tomo in occasione di parentele contratte tra queste due famiglie.

(2) Questo basso rilievo può come molti altri, servire a giustificare, ciò che noi abbiamo avanzato al principio di questo discorso, sulla disposizione dei Greci e dei Romani ad ornare le loro urne sepolcrali di soggetti, che non richiamano niuna dell'idee melanconiche della morte. Il presente sembra essere stato ispirato dai versi di Tibullo lib. 1. eleg. VIII.

Non tibi sunt tristes curae, nec luctus Osiri,
Sed chorus, et cantus, et levis aptus amor;

seppure i versi non sono stati ispirati da lui.

minato da una specie di edicola, al centro della quale è posta una statua della Vergine col bambino Gesù, come per espiare le immagini profane scolpite nella parte inferiore del monumento.

Lo zoccolo di questo sepolcro porta i nomi di due Savelli, e quello di una principessa della stessa famiglia, maritata ad un Colonna, il tutto sotto la data 1266 (1). Al disopra si leggono quelli di due altri Savelli, e di una delle loro figlie con la data del 1306.

Il corpo del monumento, rifiancato da pilastri terminati in piramidi, presenta tre scudi con le armi de' Savelli; i campi sono arricchiti di quella specie di mosaico, che noi abbiamo già avuto occasione di osservare qui sopra, nel tabernacolo di S. Paolo, e nel mausoleo del car-

(1) Racchiudere i corpi di molte persone della stessa famiglia nella medesima urna, o nel medesimo sarcofago, era un riprendere, o continuare nel decimoterzo e decimoquarto secolo, un uso antico, che aveva fatto dare a questi sepolcri il nome di *Bisoma*, *Trisoma*, *Quadrisoma* secondo il numero dei corpi, che essi contenevano. Se ne trovano molti esempi nelle collezioni di Reinesio, e di Fabbretti.

Quest' uso è stato seguito per la sepoltura di molti papi. Aringhi *Roma Subterranea*, tom. 1 lib. 2 cap. 8, cita una bella urna nella quale sono stati riuniti i corpi di quattro Papi del nome di Leone; essi vi erano deposti separatamente, per mezzo di divisioni praticate nell' interno. Aringhi ne dà l' incisione cap. 10; Bottari riporta la medesima urna, con altre particolarità, nella sua *Roma Sotterranea* tom. 1, pag. 105, tav 28. e 29.

dinal Consalvo tav. XXIII e XXIV, e più specialmente ancora nel chiostro di S. Paolo tav. XXXIII della sezione di *Architettura.*

Tav. XXIX.
Opere di Scultura eseguite fuori d' Italia dal principio della decadenza fino al
Sec. XIV.

Egli è difficile, che dopo di aver veduta la trista sorte dell' Arte, nello spazio di otto, o nove secoli, nelle due sue antiche patrie, non si domandi, qual fosse il di lei stato durante questo lungo intervallo in alcune delle principali contrade del nord, e dell' occidente dell' Europa. Per non lasciar questa dimanda assolutamente senza veruna risposta, io ho riunito sopra la tavola XXIX un numero molto grande di monumenti scelti fra i più interessanti, ed i più autentici, che mi hanno potuto fornire l' Inghilterra, la Germania, la Svezia, e soprattutto la Francia.

Cominciando da questa noi osserveremo sotto il N°. 5 delle figure assai bizzarre, scolpite sopra la porta di un antico edifizio, che esiste ancora a Montmorillon, piccola città del *Poitou*. La forma di questo edifizio, e lo strano aspetto di alcune delle statue delle quali egli è ornato, fannogli assegnare un origine celtica dai dotti benedettini Montfaucon, e Martin(1); preoccupato da un altro genere di monumenti antichi, l' abate Lebœuf, vede in questo non un tempio celti-

(1) V. Montfaucon *Suppl. à l' antiq. expliq.* t. 2, tav. 69. pag. 122, et Martin de la *Religion des Gaulois*, tom. 1. tav. 3, pag. 1, e tav. 7, pag. 219.

co. ma una chiesa, o uno spedale dell' undecimo, o duodecimo secolo. Io stesso, sedotto forse da una analogia semplicemente apparente, ardirò di non adottare nessuna di queste due opinioni, e dirò, che ho creduto di riconoscere sul luogo, e nell'edifizio di cui si tratta, un battistero di piano ottagono, simile a tanti altri già riferiti sulla tavola LXIII della sezione di Architettura: o piuttosto due chiese, delle quali una superiore, e l' altra inferiore, che si chiamava *Confessione* nel sesto, settimo, ed anche nell' ottavo secolo (1). La bizzarria delle sculture dell' edifizio di Montmorillon, non mi distoglierà in modo alcuno dall' assegnargli una di queste date, avvezzo come io sono a ritrovare sopra i monumenti dello stesso tempo le figure per lo meno altrettanto singolari, ed una eguale dimenticanza di ogni convenienza. Io ne ho date delle prove nei capitelli del chiostro di S. Stefano a Bologna, inciso sotto il N°. 11 della XXVIII tavola della sezione di *Architettura*, egualmente

(1) Il Sig. Millin, che adotta senza dubitare l' opinione dell' Abate Leboeuf, la ha confermata, con una dissertazione da esso mandatami, in cui egli dà le piante molto particolarizzate, ed una descrizione esattissima dell' edifizio di Montmorillon. Vi ha aggiunte delle figure molto più fedeli di quelle dei due dotti benedettini. Io ne averei fatto uso con gran piacere, se le mie non fossero state incise da lungo tempo; confesso però, che avrei fatto ciò senza cambiar di opinione sulla data del monumento.

che nelle basi, e nei capitelli della tav. LXX. Si è veduto nella stessa sezione, sotto il N°. 14 della tavola XXIV, un uomo nudo, con due sarmenti posti fra le proprie gambe in una maniera non meno straordinaria, che nella figura di donna del basso rilievo di Montmorillon: infine in un secolo molto più illuminato, si son trattati sulle grandi porte di bronzo di S. Pietro a Roma soggetti infinitamente più impertinenti, che vi si lasciano anche ai nostri giorni sussistere, come Leda col cigno, e molti altri.

Le figure poste sotto i N^i^. 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 18 tutte lunghe, intirizzite, e strette con panneggiamenti secchi, appiccicati, e senza mossa, si trovano sopra alcune facciate di antiche chiese di Francia, e rappresentano secondo Montfaucon un santo, ed alcuni regi e regine della prima razza; di modo che vi si può vedere lo stato dell' Arte, e lo stile degli scultori nel sesto, settimo ed ottavo secolo in Francia. La posizione della figura, N°. 12, che vien presa per quella di uno dei Dagoberti, e l' abito ecclesiastico della figura di vescovo, N°. 19, avranno probabilmente dato all' artefice il mezzo di porre rigidezza e secchezza minori nell' esecuzione.

Osserviamo nulladimeno, che attraverso ai numerosi difetti, che ci offrono in questa epoca le statue in piede dei principi e delle princi-

pesse, si vedono anche in queste produzioni dell'Arte, alcune rimembranze della sua dignità primiera; esse sono soprattutto notabili per una specie d'intelligenza nella disposizione del panneggiamento malgrado la durezza dell'esecuzione. Non si potrebbe egli supporre questo il resultamento dell'uso, che gli artisti avevano conservato d'imitare, almeno nella general concezione delle loro opere, le statue antiche, che essi avevano ancora sotto gli occhi nelle possessioni antiche, o colonie romane? Si spiegherebbe come un effetto della medesima imitazione, ciò che delle traccie dell'Arte antica, si riconosce ancora nelle statue dello stesso genere, che sono incise su questa tavola dal N°. 24 fino al N°. 32, benchè esse siano state eseguite molto più tardi nel decimo, undecimo e duodecimo secoli.

Si troverà un qualche fondamento a questa opinione, se si osservi, che le opere di Scultura eseguite nello stesso periodo, ma per le quali si era privi di modelli così facili ad imitarsi, come una statua isolata, ci offrono tutti i difetti, che caratterizzano la più grossolana ignoranza. Scorrezione e pesantezza nelle forme, insignificanza nelle figure, monotonia nell'ordinazione; ecco tutto quel che si vede nei gran bassi rilievi incisi sotto i N°. 10 e 22.

Le composizioni del decimoterzo secolo cominciano in Francia, pur come altrove, a risentirsi un poco meno di tali difetti, ma esse non hanno ancora potuto disfarsi di una bizzarria nell' invenzione, di un disordine nella disposizione, di un esagerato movimento nelle azioni, di cui possono dar qualche idea i bassi rilievi N°. 34. Essi sono scolpiti sopra il sepolcro del re Dagoberto nella chiesa di S. Dionigi, e datano dal decimo terzo secolo, epoca della restaurazione di questo monumento. Vi si vedono alcuni santi vescovi, i quali dopo di aver tolta l' anima di questo principe ai diavoli, che la conducevano all' inferno, la ajutano a salire al cielo.

Allorchè alle invenzioni delle leggende successero quelle delle storie, o dei romanzi della cavalleria, che nel decimoquarto secolo, e poi fu l' oggetto di una moltitudine di scritti, la Scultura s' impadronì anche dei soggetti, che le forniva l' immaginazione degli scrittori del tempo, e gli eseguì in bassi rilievi sopra differenti materie.

Si riconosce qualche traccia di miglioramento nel rapporto dell' Arte, nei bassi rilievi, che adornavano uno scrigno di avorio, la di cui descrizione trovasi nel tomo 18 dell' *Accademia delle iscrizioni e belle lettere*. Io pongo qui al N°. 38 tre di questi bassi rilievi. Vi si vede

un cavaliere addormentato alla porta di un castello occupato da una regina, che sembra invocare il di lui soccorso; il ritorno dalla caccia, e l'omaggio fatto dal cavaliere della testa del cervo da lui ucciso; finalmente un torneo, o un combattimento in campo chiuso in presenza del popolo, e di tutta la corte. Ciascheduno di questi soggetti è trattato con sufficiente intelligenza e chiarezza, principalmente il torneo o combattimento, di cui non si è dimenticata veruna circostanza importante. Il costume del tempo è perfettamente osservato nelle fabbriche, nelle armi e nelle particolarità degli abbigliamenti; quanto all'espressione si vede bene, che l'artefice procura di mostrare il suo sapere, mettendovi della varietà; ma ciò è per lo più sovente a spese di quella semplicità di movimenti, che sola può dare all'azione il carattere della verità.

Le opere di Scultura eseguite nel corso dei medesimi secoli da tre altri popoli della nostra Europa, come quelle che io presento sopra questa tavola per la Svezia ai N[i]. 1, 2, 3, 4, 36, 37, per la Germania 20, 28 e 33, e per l'Inghilterra infine ai 39 e 41, non offrendo nulla, che possa dar luogo a particolari osservazioni, io mi contenterò di applicar loro in generale ciò che ho detto dei monumenti francesi, che ho potuti raccogliere in maggior numero, e stu-

diare con maggior accuratezza. Rimandando per il paragone degli uni, e degli altri al *sommario delle tavole*, ove io ho preso cura di classarli tutti cronologicamente, osserverò, che questo paragone delle opere dei popoli moderni, non può condurre a resultamenti indubitati, che quando ciascuno di essi avrà, in una storia nazionale dell'Arte dimostrata coi monumenti, riunito un numero sufficiente di documenti autentici in tutti i generi.

Tav. XXX. Mausoleo, del Re Roberto ed altri monumenti della casa di Angiò. Sec. XIII, e XIV

Ritorniamo, dopo questa corta escursione in Italia, per riconoscere, come la rigenerazione dell' Arte, tanto debolmente cominciatavi nel corso del secolo decimoterzo, vi fu continuata durante il secolo seguente. La Tav. XXX ci offrirà dei nuovi gradi di miglioramento.

Il papa Clemente IV dando l' investitura del regno di Napoli a Carlo di Francia fratello di S. Luigi, e conte di Angiò e di Provenza, avevalo impegnato, per consolidare in Italia la propria autorità, ad accettare per la seconda volta il titolo di senatore di Roma. Carlo ci consentì, ed è in tal qualità, che i Romani gli eressero la statua, che vedesi qui al N°. 1. Dopo di esser restata lungo tempo seppellita sotto le ruine, questa statua fu riposta al suo luogo nel 1481; per quel che ci dice una iscrizione, che si legge sul piedistallo nella gran sala del pa-

lazzo senatorio, ove si trova anche a'nostri giorni (1). Benchè eseguita in Roma, e posteriore di qualche tempo a quella di Federigo II, essa le è forse inferiore in qualche rapporto, e vi si osserva minor dignità. Gli ornamenti reali indicano, che Carlo aveva di già ricevuto, colle condizioni ben conosciute, l' investitura di Napoli. Le braccia sono appoggiate sopra delle teste di Leone, ornamenti emblematici di tutti i troni fino da quello di Salomone (2).

(1) *Ille ego, praeclari tuleram qui sceptra senatus,*
Rex siculis Carolus jura dedi populis.
Obrutus heu jacui saxis fumoque! dederunt
Hunc tua conspicuum tempora, Sixte, locum.
Hac me Matheus posuit Tuschanus in aula,
Et patriae et gentis gloria magna suae;
Is dedit et populo post me jura bona Senator,
Insignis titulis, dotibus atque animi.

Anno domini MCCCCLXXXI. 3°. *semestri*.

Matteo Toscano, che fece rialzare questa statua era, secondo l' autore della *Storia Diplomatica de' Senatori di Roma* 1791. vol. 2 in 4, anch' egli senatore, e degno di occupar una simil carica per le qualità, che lo distinguevano. Fu pure governatore di Perugia, di Bologna, e di Faenza.

Paruta nella sua collezione delle monete di Sicilia, ha data una incisione di questo monumento senza citare il luogo, in cui si trova.

(2) *Duo Leones stabant juxta manus singulas.* Reg. lib. III. cap. 10.

La seconda figura in piede, N°. 4, rappresenta l'imperatrice Elisabetta di Baviera, madre del giovine Corradino. Essa è posta a Napoli in un chiostro del convento dei carmelitani, che Elisabetta dotò col denaro portato per riscattar la vita del suo infelice figlio (1). Credesi del tempo stesso in cui ebbe luogo questa scena crudele, ed il difetto di espressione nell'attitudine, e principalmente nella testa me lo persuaderebbe assai, se la disposizione dei panneggiamenti, e la facilità del lavoro non annunziassero maggior scienza di quella che avevasi allora; ma forse essa è stata restaurata.

La figura immediatamente al di sopra, N°. 8, è quella d'Isabella di Francia, sorella di Carlo di Angiò e di S. Luigi. Questa era stata altra volta

(1) L'iscrizione seguente trovasi nel chiostro sopra a questa statua. *Margaritae Augustae, quae, Conradino filio et Friderico nepoti captivis opitulatum, opibus onusta Neapolim festinarat, cum capite plexos reperisset, virili quidem pectore, non lacrymas pro illis, sed profusissima munera ad hoc templum exornandum profundens, ad aram hic maximam humandos curavit; familia Carmelitana ingentibus ab ea divitiis donata, tam piae benemeritae semper aerumnam ploratura, ac coelestem pro tantis principibus imperatricem oratura P. anno domini* M.CC.LXIX.

Si vede, che l'iscrizione dà a questa principessa il nome di Margherita. Alcuni storici hanno seguita questa tradizione, altri la designano sotto il nome di Isabella, o di Elisabetta, figlia di Ottone duca di Baviera, e sembrano essere i più diligentemente informati.

situata nell'abbadia di Longchamps vicino a Parigi, che questa principessa aveva fondata, ed ove essa era morta nel 1269.

Al N°. 7 si vede la statua di Carlo II, detto lo zoppo, figlio di Carlo di Angiò, e suo successore al trono di Napoli (1). Serve essa di aumento colle tre precedenti ai pochissimi monumenti del secolo decimoterzo, che si sono precedentemente veduti.

L'oggetto il più importante di questa tavola, nella serie, che essa ci offre di principi della casa di Angiò è il N°. 5 che rappresenta una porzione del mausoleo del re Roberto, sopran-

(1) Nel 1290 Carlo II fondò a Aix in Provenza, dapprincipio sotto il titolo di Nostra Signora di Nazareth, poi sotto quello di S. Bartolommeo un monastero di donne, in cui fu allevata una delle sue figlie. La statua di questo principe faceva probabilmente parte degl' ornamenti della facciata della chiesa, ed era di là passata nel giardino del convento. Essa è stata compresa nella distruzione, di cui tanti monumenti dello stesso genere sono stati colpiti in questi ultimi anni. Io debbo il disegno, che ne dò al sig. Fauris de St. Vincent, molto illuminato amatore dei monumenti dell' Arte, che appartengono alla sua provincia. Egli pensa, che questa statua era opera di uno scultore italiano, ed osserva, come mi scrive a questo proposito, che si vedevano sulla veste degli indizj annunzianti, che essa era stata dipinta, e anche dorata sugli orli. Se questa statua è opera di un artefice francese, può servire come quella di Isabella, posta sotto il N. 8, a far conoscere, ciò che l' Arte era in Francia a questa epoca, ed a formar così una specie di seguito ai monumenti francesi incisi sulla tavola precedente.

nominato il saggio, nipote di Carlo di Angiò, e morto nel 1343.

Questo mausoleo fù eretto a Napoli nella chiesa del monastero di santa Chiara, che Roberto, e sua moglie Sancia d'Aragona fecero costruire dal 1310 al 1328, e che essi arricchirono con estrema magnificenza. La parte superiore del monumento, ove vedesi Roberto assiso, e rivestito degli ornamenti reali è di una maniera meno facile principalmente nei panneggiamenti, della parte inferiore, che lo rappresenta disteso, e coperto dell' abito de' frati di S. Francesco. La riunione sullo stesso monumento di due così differenti vestiarj forma oggi giorno per noi un bizzarro contrasto; essa non aveva in quei tempi nulla di straordinario, ed annunziava solamente, che il re Roberto come tanti altri sovrani innanzi a lui, si era fatto ricevere alcuni giorni avanti la sua morte nell' ordine religioso, di cui porta l' abito sul suo sepolcro; uso, che risale ai tempi degl' imperatori greci, ed anco al di là (1). Se l' epi-

(1) Montfaucon nella sua *paleografia* parlando degl' imperatori, e dei principi greci, dice *in usu erat ut in hora mortis monasticum habitum induerent et nomen mutarent,* ed egli ne riferisce molti esempi alla pag. 47 e 71. Nel tomo II dei *Monumenti della Monarchia francese*, egli osserva, che l' imperatore Lodovico il Pio, e suo figlio Lodovico il Germanico si erano fatti ascrivere fra i frati dell' Abbadia di S. Martino vicino a Metz.

taffio di Roberto non è di una latinità molto elegante, essa ha per lo meno il merito di esser concisa e vera.

Il basso rilievo N°. 9 fa parte di un monumento, che l'amor paterno, ed il dolore dei popoli hanno consacrato alla memoria di Carlo duca di Calabria morto nel 1328 in età di trent'anni. Suo padre il re Roberto, riconoscendo in lui le felici disposizioni, che formano i principi virtuosi, se lo era associato dalla sua prima giovinezza alle principali cure del governo. Egli giustificò pienamente questa confidenza, e spiegò nell'esercizio del potere un carattere di bontà ed uno spirito di giustizia, di cui Masuc-

Arduino re d'Italia terminò la sua vita nel 1015 in abito di frate nel monastero di *Fructuaria*, diocesi d'Ivrea.

Anche oggi giorno si conserva in Roma l'uso di farsi sotterrare sotto l'abito di qualche confraternita.

Quanto alla devozione per san Francesco, di cui il re Roberto ci fornisce qui una prova, essa fu vivissima nel decimoterzo secolo, e divenne in qualche modo ereditaria nella famiglia di S. Luigi.

Noi vediamo qui, N°. 8, la sorella di questo principe Isabella di Francia rappresentata con l'abito, e col cordone di S. Francesco. Il fratello di Roberto, S. Luigi vescovo di Tolosa, a cui una cappella è consacrata nella chiesa di san Lorenzo a Napoli, era religioso dell'ordine di san Francesco. La moglie di Roberto Sancia è rappresentata sulla Tav. XXXI, vestita come le religiose di quest'ordine, per le quali essa aveva fondato un convento. Lo stesso Petrarca diceva morendo di san Francesco: *Ad quem sic afficior quasi unus ex ordine illo sim*.

cio scultore incaricato dell' esecuzione del suo sepolcro, ha indicati assai ingegnosamente gli effetti nel basso rilievo, che io offro qui. Ai piedi del principe, che riceve gli omaggi dei principali ordini dello stato, si vedono un lupo ed un agnello, che sotto la protezione della di lui spada si abbeverano nello stesso tempo alla medesima sorgente.

La medaglia di argento, N°. 2, è una delle monete, che i papi, in seguito delle sollevazioni contro la loro temporale potenza, sì frequenti in Roma dopo il duodecimo secolo, lasciarono battere col nome del popolo e del senato romano. (1) Questa data dall' epoca in cui Carlo di Angiò divenuto re di Napoli accettò per la seconda volta il titolo di senatore di Roma. Su di essa una figura di donna sedente, che tiene in una mano un globo, e dall' altra una palma, rappresenta Roma; sul rovescio vedesi un leone, divisa del partito Guelfo, che i Romani seguitavano. Il fiordaliso situato al di sopra del leone, e la leggenda *Carolus rex senator urbis* non lasciano verun dubbio sulla data, e sull' occasione di questa medaglia. Se essa non ebbe corso come moneta, si può credere che essa fu del numero di quelle che si distribuivano in simile circostanza, e che si chiamavano *Missili*.

(1) Muratori dissertazioni *sulle antichità italiane*, tom I parte seconda *Dissertazione* XXXVII pag. 266.

La moneta, o più propriamente medaglia N°. 3, è pur relativa alla dignità senatoriale; essa è d' oro, e rappresenta nell'impronta S. Pietro, che consegna il *vexillum* nelle mani di un personaggio inginocchiato avanti a lui; è questi il senatore di Roma, che fra gli altri suoi titoli porta anche ai nostri giorni quello di *Ecclesiae Romanae Vexillifer*.

Il medaglione di argento, o la moneta del re Roberto, che si vede sotto il N°. 6, è di una fabbricazione migliore delle due precedenti, ed il di lei stile si risente un poco dei progressi fatti dall' Arte. La leggenda intorno alla croce, che è ornata di fiori di giglio, esprime l'equità, che caratterizzava questo eccellente principe (1).

La riunione sopra la stessa tavola di queste diverse produzioni della Scultura quasi nel corso di un secolo, partendo dalla metà del decimoterzo, può dar qualche idea di ciò che quest'arte dovette, tanto in Roma, che in Napoli, ai principi della prima razza di Francia Angiò. La loro dinastia si mostrò sempre disposta ad incoraggiarne i lavori, come si occupò costantemente della cura di rianimar la cultura delle

(1) Si può vedere sopra queste specie di monete Ducange *Glossarium ad scriptores med. et inf. latinitatis*; Leblanc *Dissertation historique sur les monnaies de Charlemagne*; Vergara *Monete del regno di Napoli*; Roma 1715, in 4. Fioravanti *Antiqui romanorum pontificum denarii*, etc. Romae 1738, in 4.

scienze e delle lettere. Gli storici napoletani le rendono a questo riguardo (1) unanimemente giustizia.

Noi vedremo nel *Discorso sulla Pittura*, come Carlo I si unì ai Fiorentini per onorare i primi saggi dei talenti di Cimabue, e come il gusto per le belle Arti, che egli aveva attinto presso i Toscani, lo seguì nei suoi nuovi stati, ove prese piacere a favorirle. Il di lui figlio Carlo II, camminando sulle di lui traccie, ornò la città di Napoli di un gran numero di edifizj sacri e profani. Roberto si mostrò in tutti i generi superiore ai suoi predecessori; il suo gusto per le produzioni dell'Arte, il suo zelo per i buoni studj, ed il costante favore, che egli accordò a tutti quelli, che vi si distinguevano per i loro talenti, aggiunsero ancora allo splendore, che le di lui virtù avevano sparso sul suo regno.

(1) Per non citare che i più moderni, io indicherò l'opera di Signorelli intitolata *Delle vicende della Coltura nelle due Sicilie*, Napoli 1784, vol. 5 in 8, e soprattutto quella di Bernardo Dominici col titolo di *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani*, Napoli, 1742 vol. 3 in 4. Quest' autore dopo aver citati i principali lavori d' arte ordinati da ciascuno dei re della razza Angioina, aggiunge: *Cominciavano ormai i nostri popoli a goder qualche quiete sotto il dominio de' re gloriosi Angiovini .... Laonde ripigliandosi le ottime discipline, si ripigliarono ancora le nobilissime arti della Pittura, Scultura, Architettura, e queste a poco a poco si videro di nuovo risorgere.* tom. I, pag. 27.

Egli ricercò e conobbe Dante, egli fu costantemente il protettore, e l'amico degli altri due bei genii dell'italiana letteratura, Petrarca, e Boccaccio, che egli accolse alla sua corte (1). Non trascurò egualmente cosa alcuna per attirare a Napoli i più abili artefici del suo tempo, gli trattò con una distinzione, e pagò i loro lavori con una liberalità, che eccitarono vivamente l'emulazione dei suoi sudditi. Egli aveva incaricato il duca di Calabria suo figlio di mandargli da Firenze Giotto, che vi gettava allora i primi

(1) Il re Roberto si prestò ad essere l'esaminatore del Petrarca, quando questi fu chiamato a Roma per ricevervi la laurea poetica. Questo principe non potendo andare egli stesso a posargli la corona sulla testa, ciò che egli avrebbe fatto, diceva, senza timore di degradare la propria, fecegli presente di uno dei suoi abiti reali, perchè se ne rivestisse nel giorno della ceremonia; servì allo stesso Petrarca di guida in un de' viaggi che questi fece a Napoli, facendosi un piacere di mostrargli il sepolcro di Virgilio; lo consultava per i suoi studj, e lavori letterarj. Tanti omaggi resi al talento non debbono maravigliarci per parte di un principe, che diceva delle lettere: *multo dulciores mihi, quam regnum, et si alterutro carendum sit, aequanimius me diademate, quam litteris cariturum*. Memorie di Petrarca pag. 446. Le lettere del Boccaccio sono ripiene di testimonianze della sua riconoscenza verso il re Roberto; gli dedicò dopo la sua morte, un poema di cui gli aveva annunziata l'offerta, allorchè trovavasi ancora alla di lui corte. Questo scrittore, checchè ne dica Brantôme, passa per essere stato l'amante corrisposto di Maria figlia naturale di Roberto, per la quale si sa che egli compose il *Filocopo*, e la *Fiammetta*.

fondamenti della sua scuola divenuta poscia sì celebre. Possessore di questo maestro, egli esercitò il di lui pennello per ornare la chiesa di santa Chiara, e quella del castello detto dell' Uovo. Egli lo visitava spesso, e prendeva piacere a vederlo dipingere: infine lo ricompensò magnificamente. Per l' Architettura e per la Scultura, l' artefice, che egli impiegò più, fu Masuccio, che si riguarda come il restauratore di queste due Arti in Napoli, e che almeno ne preparò il rinnovamento colle sue numerose opere nella lunga carriera di lui protratta fino al terminare del decimoquarto secolo. Indipendentemente da molte altre opere di scultura Masuccio ha eseguiti cinque, o sei mausolei di principi, e di principesse della famiglia reale, e finalmente quello del re Roberto, del quale questo principe approvò la composizione, e diresse anche l' esecuzione. Fu la regina Giovanna nipote di Roberto, e che gli succedette al trono di Napoli, che fece terminare questa macchina immensa, di cui non si vede qui, che una parte (1).

(1) È in questo genere di monumenti, che gli scultori napoletani dopo Masuccio, e principalmente nel corso del decimo sesto secolo, hanno date le prove maggiori di una immaginazione feconda, e di un'abile esecuzione. Fra essi Giovanni Marliano da Nola, e Girolamo Santa Croce meritano di esser ne' primi gradi distinti, da quelli, che s' incaricheranno di scriver la storia particolare dell' Arte nella scuola napoletana.

Tav. XXXI.
Bassi rilievi del sepolcro della regina Sancia di Aragona, nella chiesa di santa Maria della Croce a Napoli.
Sec. XIV.

Credesi essere stato lo stesso Masuccio, che fece i bassi rilievi dell'urna, nella quale fu deposto il corpo della regina Sancia, seconda moglie del re Roberto.

Questi bassi rilievi, che riporto nella tavola XXXI, rappresentano da un lato Sancia fondatrice del monastero di santa Croce, che riceve gli omaggi dei religiosi, e delle monache da essa riuniti nello stesso recinto, secondo un uso, di cui gli esempj sono stati frequentissimi; e dall'altro questa principessa sedente a tavola in mezzo alle religiose, delle quali essa non sdegna i cibi e porta l'abito. Queste opere, più semplici, che le precedenti peccano forse anche per troppa semplicità; l'ordinazione della composizione, dettata dal soggetto medesimo, non ha ricevuto cosa alcuna dal talento dell'artefice per ciò, che l'espressione e la varietà delle teste e delle attitudini potevan offrir d'interesse.

In tal modo, malgrado la segnalata protezione, che le accordavano i sovrani da noi citati, malgrado l'importanza e la varietà dei lavori, che essi l'avevano incaricata di eseguire, l'Arte non era anche punto, negli stati sottoposti al poter loro, ristabilita sugli antichi principj, ed era molto lontana dall'offrire la correzione e il sapere, che ne costituiscono la bellezza.

PARTE TERZA

RINNOVAMENTO

DELLA SCULTURA

PRIMA EPOCA

DALLA METÀ DEL DECIMOTERZO SECOLO
AL PRINCIPIO DEL DECIMOQUARTO.

Tav. XXXII e XXXIII.
Opere di Niccola da Pisa e dei suoi allievi.
Sec. XIII e XIV.

Più favorita, che le altre contrade dell'Italia, la Toscana vide verso la metà del secolo decimoterzo nascere nel suo seno un uomo dotato di quel genere di genio, che deve tenere il primo posto dopo quello dell' invenzione; del genio, che sensibile alle vere bellezze di un' arte degenerata, e quasi estinta, ne riconosce i principj in modelli troppo lungo tempo dimenticati, vi si applica, gli imita, ed insegna agli altri ad imitargli: quest' uomo fu Niccola da Pisa.

Nel prospetto storico abbiamo veduto, che la città, che gli dette la nascita, fu una di quelle dell' Italia, che nel corso di più di due secoli, erano riuscite a procurarsi considerabili possessi nell'Oriente, ed a stabilirvi delle relazioni commerciali vantaggiosissime. Un gusto

particolare per le arti aveva portato il popolo pisano dopo le sue vittorie nel Peloponneso, ad appropriarsi un gran numero di monumenti della Scultura antica. Niccola il primo seppe profittare per la sua istruzione dei trofei, che la di lui patria mostrava con orgoglio (1). Fra il gran numero di urne di marmo ornate di bassi rilievi, che offriva la città di Pisa, fu quella che è collocata vicino ad una delle porte della cattedrale, che eccitò più vivamente la sua attenzione. Il N°. 1 della tavola XXXII presenta il basso rilievo di cui essa è ornata. Questo basso rilievo, separato da un pilastro in due parti, offre due composizioni distinte, che secondo l'opinione la più probabile si riferiscono alla storia di Fedra e d'Ippolito (2) Nella prima, Fedra per l'interposizione

(1) Destinato dalla natura a coltivar le belle arti, egli si applicò anche particolarmente allo studio dell'Architettura; e l'Italia offre ancora prove molto numerose del suo merito in quest'arte, che io son dispiacente di non aver avuta l'occasione di impiegare, e che gli assegnano un posto distinto fra i primi autori del rinascimento. Ma i suoi successi furono più notabili nella Scultura. Abbenchè si trovassero a Pisa più che in qualunque altra città d'Italia Greci, che professavano le arti del disegno, i difetti di questa scuola vi esercitavano sulla Scultura minore influenza, che sulla Pittura; perciocchè l'uso delle statue, almeno per il culto religioso, essendo presso a poco proibito da molti secoli nel rito greco, gli artefici di questa nazione non se ne occupavan che poco.

(2) L'autore di *Pisa illustrata nelle Arti del Disegno*, da cui io prendo in prestito l'incisione di questo monu-

della sua nutrice ha dichiarata la sua passione al figlio di Teseo: nella seconda, il giovane principe a cavallo perseguita il cinghiale di Fibali.

Ambidue questi soggetti scelti fra i fatti dei tempi eroici, de' quali la rappresentazione era sì familiare ai Greci, ci sono offerti qui in una bene ordinata disposizion generale. I gruppi sono distribuiti convenientemente nell'insieme, del pari che le figure nei gruppi. Le espressioni particolari, d'onde resulta l'espression generale, sono nobili e giuste; la correzione del disegno, e la scelta delle forme rispondono al merito dell'invenzione. Tutte queste grandi parti dell'Arte fecero una forte impressione sull'animo dello scultore pisano; i di lui occhi si aprirono. La vista di questo monumento, e di molti altri ancora commendabilissimi, che la sua patria possedeva, gli ispirò probabilmente il desiderio di andare a Roma, per consultar quelli, che questa terra classica delle Arti doveva fino d'allora offrire in numero molto maggiore, e lo studio dell'antico riconducendolo a quello della natura, aperse a lui una nuova strada, che egli seguì con ardore.

mento, ha preso cura di riportare, tom. I pag. 174, le diverse spiegazioni, che gli antiquarii hanno date della prima parte, ed egli si decide, con assai plausibili ragioni per la dichiarazione di Fedra ad Ippolito. Quanto alla seconda parte si può consultare egualmente la stessa opera.

Si citano fra i primi lavori, che attestano questa specie di rivoluzione, quelli che Niccola fu incaricato di eseguire in Bologna per ornare il sarcofago, o ciò che vien detto l'Arca di S. Domenico. Il N°.8 offre uno dei bassi rilievi, che ne fanno parte: il santo vi è rappresentato accompagnato dai suoi religiosi, nell'atto di ricevere dagli Apostoli S. Pietro e S. Paolo la regola del suo ordine. Questo soggetto prestava poco all'espressione, ma l' artefice ha saputo porre nell'ordinazione, nel carattere delle teste, e nello stile dei panneggiamenti, la gravità e l' unzione, che esso comportava. L'esecuzione del tutto è molto accurata, e vi è già sensibilissima l' imitazione dall' antico.

I gran lavori di Architettura, che subito dopo Niccola fu incaricato di eseguire nelle diverse parti d' Italia, assorbendo la maggior parte del suo tempo, non gli permessero probabilmente di darsi con assiduità alla Scultura; almeno non vedesi, che nel corso di lunghi anni egli abbia prodotto opere di qualche importanza.

Non fu che nel 1260, che egli terminò per il battistero di Pisa sua patria, i bassi rilievi in marmo destinati ad ornare quello che in Italia si chiama *pergamo o pulpito*. Riporto questo nel suo intiero sotto il N°. 9. Il basso rilievo del mezzo, che si trova ripetuto più in grande al N°. 7, rappresenta l'adorazione dei Magi, soggetto

sì spesso, e tanto mal trattato avanti Niccola, e che dopo di lui lo è stato raramente col medesimo successo. Si riconosce evidentemente in questa bella composizione, come nella prima, una ingegnosa imitazione dello stile antico. È la medesima saviezza, e la stessa unità nell'ordinazione, la stessa dignità nelle attitudini e nelle arie delle teste, la stessa precisione nel movimento delle figure, e la medesima scelta, il medesimo gusto di panneggiamenti, che si osservano nei bassi rilievi greci.

Niccola riuscì egualmente nelle opere dello stesso genere, che intraprese nel 1266 per il pulpito della cattedrale di Siena; paragonato a quello di Pisa, questo potrebbe anche ottenere la preferenza. Ma di tutti i suoi lavori, quelli che gli fanno maggior onore, dietro la testimonianza di molti istorici del suo tempo e del nostro, quelli, nei quali secondo l'espressione di Vasari « egli si è mostrato superiore a se stesso » sono i bassi rilievi, che ornano le parti inferiori dell'immensa e magnifica facciata della cattedrale di Orvieto.

Senza pretender d'indebolir punto gli elogj, che sono stati dati a queste belle opere, senza dubitare, che Niccola da Pisa fosse capacissimo di eseguirle, si può non ostante non esser con-

vinti, che egli ne sia personalmente l'autore (1). Noi non conosciamo in verun modo l'epoche della nascita e della morte di questo uomo celebre, e la prima data certa, che noi abbiamo per le sue opere, è quella del 1225, anno in cui egli cominciò i bassi rilievi dell'urna sepolcrale di S. Domenico. Si può supporre, che egli aveva allora 25 anni ciò che lo farebbe nascere verso il 1200. Ora secondo la storia della chiesa cattedrale di Orvieto, fu il 13 Novembre 1290, che il papa Niccolò IV pose la prima pietra di questo edifizio (2). D'onde resulterebbe, che Niccola avrebbe avuto novanta anni avanti che la facciata, di cui si pretende aver egli eseguiti gli ornamenti, fosse neppur sorta da terra.

Si potrebbe, egli è vero, supporre, che conoscendo precedentemente la forma, che doveva aver questa facciata, ed avendone forse egli

(1) Sopra questa difficoltà, bisogna consultar la vita di Niccola da Pisa scritta da Vasari, la descrizione delle sue opere nella *Pisa illustrata*, e soprattutto nel tom. 4 delle *memorie delle belle Arti*, Roma 1788; la corrispondenza sullo stesso soggetto fra il P. Della Valle, ed il cavalier de' Rossi, amatore romano, che ha pubblicate molte opere interessanti sulle Arti.

(2) V. *Storia del duomo d'Orvieto*, Roma 1791, in 4. con molte tavole di una dimensione grandissima. Questa opera è del P. Della Valle, autore delle *Lettere Sanesi;* essa contiene delle particolarità curiose sulla storia dell'Arte in questo tempo, e sopra un gran numero di artefici oltre Niccola da Pisa.

stesso dato il progetto, nella sua qualità di abile architetto, Niccola avesse scelti e disegnati i soggetti delle composizioni destinate ad ornarla, e che ne avesse anche eseguite avanti qualcune; ma è più naturale il credere, che queste opere sono dovute agli allievi della scuola eccellente, che egli aveva fondata. Fra essi in fatti si distinguevano Giovanni figlio di Niccola, che fu in qualche parte eguale a lui, due altri pisani Andrea, e Guglielmo religioso domenicano, il fiorentino Arnolfo, molti scultori sanesi, e principalmente i fratelli Agostino ed Agnolo; in fine alcuni scultori tedeschi molto stimati a' lor tempi. Del resto poi la specie di incertezza che resulta qui dal ravvicinamento delle date, non è di veruna importanza in un'opera come la nostra, in cui si tratta di constatare lo stato dell' Arte a ciascun'epoca, e non di presentare con una rigorosa precisione la storia dei lavori di ciaschedun artefice (1).

(1) Avrei dovuto, dietro quest' osservazione, ricusarmi più spesso a certe ricerche, l' utilità delle quali compensa tanto raramente la perdita del tempo, che esse occasionano. Chiunque si sarà occupato della storia degli artisti, dall' epoca del rinascimento fino a quella del rinnovamento, col desiderio di constatare le date della loro nascita, della loro morte, e delle loro opere, resterà convinto delle difficoltà qualche volta insuperabili, che presenta un tal lavoro cronologico. Le oscurità, le contradizioni, le assurdità stesse in questa parte rimproverate a Vasari, sia dai suoi editori,

A riempir questo scopo è destinata la tavola XXXII, e particolarmente i bassi rilievi 2, 3, 4, 5, 6. Ho fatto incider questi ultimi dietro antichi disegni, i quali benchè fatti al principio del secolo, non sono stati pubblicati, che nel 1791 dall' autore della storia della Cattedrale di Orvieto; ma fino dal 1780 io aveva scelte, e fatte accuratamente disegnare sui luoghi le composizioni appartenenti alla medesima facciata, che trovansi nella tav. XXXIII incisa nel 1783. Si vedranno con piacere eguale alla maraviglia, offrire agli occhi come allo spirito una gran varietà d' immagini, e di pensieri, veri, nobili, graziosi, o terribili. Senza dubbio le figure, delle quali si compongono tante scene diverse da me minutamente descritte nel *sommario delle tavole*, lasciano più, o meno da desiderare tanto per la correzione, e per la scelta delle forme, che per la misura e la precisione dell' espressione; ma non dimentichiamo, che noi non siamo ancora, che alla prima epoca del rinnovamento della Scultura; il carattere suo distintivo si è, che il bene è cominciato, ma che resta da farsi il meglio; ed è precisamente quello, che ci offrono le opere da noi finora trascorse. Qualun-

o revisori, da Baldinucci fino ai nostri giorni, sia dagli storici particolari delle scuole, o delle città, sono in grandissimo numero. Bisogna mettere in questa classe ciò che concerne Niccola da Pisa.

que siasi adunque in questi lavori la parte del maestro, e di ciascuno dei suoi allievi, esse ci autorizzano a porre, come noi l'abbiam fatto, la prima epoca del rinnovamento dell'Arte, dalla metà del decimoterzo secolo incirca, fino al principio del decimoquarto, e ad attribuirne la gloria a Niccola da Pisa, ed alla di lui scuola (1).

Le due statue della vergine, che si vedono sulla tavola XXXII, ai N^i^. 10 e 11, giustificano ciò che io ho detto di sopra dei talenti di Giovanni da Pisa figlio di Niccola, e di Andrea suo allievo (2). L'una, e l'altra mostrano nel loro

(1) Se noi collochiamo questa prima epoca del rinnovamento della Scultura verso la metà del decimoterzo secolo non è, che noi ignoriamo, che si potrebbe farla risalire un poco più alto, poichè le prime opere di Niccola da Pisa datano dal 1225 al 1230; ma noi abbiamo considerato, che è necessariamente bisognato il lasso di alcuni anni, perchè esse esercitassero sull' Arte l' influenza, che noi attribuiamo loro.

(2) Noi abbiamo creduto di dover deferire all' autorità di Vasari confermata da quella di Baldinucci lasciando la statua della Vergine di N°. 11 sotto il nome di Andrea da Pisa. Non ostante dobbiamo prevenire i nostri lettori, che sono insorti alcuni dubbj sul suo vero autore, e che secondo un documento, che sembra autentico, quest' opera potrebbe essere attribuita a Alberto Arnoldi, uno degli allievi di Andrea; si può consultare a questo proposito la *Pisa illustrata* tom. II pag. 182, ove l' autore minutamente espone le ragioni pro e contro ciascuna di queste opinioni: Checchè ne sia, e quand' anche questa statua fosse veramente dell' allievo, non cangerebbe punto il giudizio da noi portatone, giacchè lo stile è evidentemente il medesimo di quello del maestro.

insieme, e nello stile del panneggiamento largo e ben disposto, una intelligenza ed una facilità progressiva.

Tav. XXXIV.
Mausoleo, o cassa di san Pier Martire di Giovanni di Balduccio nella chiesa di S. Eustorgio a Milano.
Sec. XIV.

Se non si deve contare un altro pisano, Giovanni di Balduccio, fra gli allievi immediati di Niccola, si può almeno dargli posto fra quelli del suo figlio Giovanni, e riguardarlo come appartenente alla scuola fondata da questi due maestri, la sola, che potesse formare allora un artefice come Balduccio, che era nello stesso tempo anche architetto, come quasi tutti gli scultori della stessa epoca.

Le poche notizie, che noi abbiamo sulla sua vita, e sulle sue produzioni nell'una e nell'altra arte, noi le dobbiamo all'autore della *Pisa illustrata*, che si è occupato con uno zelo veramente patrio in raccogliere tutto ciò, che poteva interessare la gloria di questa città. Pensa questo autore, che le opere di Scultura, che adornano presso Sarzana il sepolcro di Guarnieri signor di Lucca figlio di Castruccio degli Interminelli, sono stati i primi saggi di Balduccio verso il 1322. Si presume, che egli sia pure l'autore di un gran mausoleo inalzato ad Azzo Visconti duca di Milano morto nel 1339 del quale non resta più, che alcune porzioni appartenenti al conte Anguissola, distinto amatore di quella città. Sappiamo infine, che egli ha

scolpiti alcuni bassi rilievi in marmo, i quali ornano il pulpito di una chiesa a san Casciano presso Firenze, poichè vi si legge questa iscrizione HOC OPUS FECIT JOHANNES BALDUCCII MAGISTER DE PISIS. Ma è soprattutto per l'esecuzione del monumento rappresentato su questa tavola, che Balduccio ha ben meritato dell' Arte (1).

Gli abitanti di Milano ajutati dai soccorsi del re, e della regina di Cipro, e di molti altri grandi personaggi, vollero far costruire una cassa di marmo in onore di S. Pier martire, religioso dell'ordine di san Domenico, ed incaricarono di questo lavoro Giovanni di Balduccio, il quale l' eseguì nel 1339, come si vede dalla seguente iscrizione MAGISTER JOHANNES BALDUCCII DE PISIS SCULPSIT HANC ARCHAM ANNO DOMINI 1339.

Si vede qui uno dei lati principali del monumento. Il corpo dell'urna vi è diviso in tre parti, ripiene da altrettanti bassi rilievi, che rappresentano, quello di mezzo, il santo che visita e guarisce dei malati, gli altri due, il santo esposto alla pubblica venerazione dopo la sua morte, ed alcuni marinari, che implorano la sua assistenza in mezzo ad una tempesta. Sulla facciata opposta a questa, e sopra i due lati son

(1) Vedi l'opera intitolata *Pisa illustrata nelle Arti del disegno* del cavalier Alessandro da Morrona, tom. II tav. 9 pag. 199.

rappresentati il martirio, i funerali ed i miracoli principali del santo. Otto statue della medesima altezza dei bassi rilievi ne occupano gli intervalli, e sostengono una specie di cornicione, sul quale sono altre otto statue isolate, che corrispondono alle prime.

Il coperchio di forma piramidale è ornato egualmente di bassi rilievi, nei quali si distinguono i santi martiri Giovanni e Paolo, il re e la regina di Cipro inginocchiati, e molti altri venerabili personaggi.

Questo ricco sarcofago è coronato da una specie di tempio aperto, formato di colonne e di pilastri, che sostengono degli archi diagonali a tre foglie, sormontati da piramidi; l'interiore di questo piccolo tempio, e la punta delle sue piramidi sono anche arricchite di statue di diverse proporzioni.

Finalmente il basamento è formato da otto statue di donna, che appoggiate ad altrettanti pilastri sembrano sostenere tutto l' edifizio; singolare specie di cariatidi, che si allontana senza dubbio dagli ordini dell' architettura ancor più di quelle impiegate dall' antichità, ma che offrendo qui dell' eleganza e della leggerezza non urta punto l' occhio, e parla anche all' immaginazione. In fatti queste statue rappresentano per mezzo d' attributi simbolici le principali virtù, che appartengono alla professione, e che

formavano il carattere del santo religioso, di cui esse ornano il mausoleo; idea ingegnosa, che il cavalier Bernino ha perfezionata, quando egli ha dati per sostegni alla cattedra di S. Pietro quattro dei principali dottori della fede.

Il marmo bianco è la principal materia impiegata in questa gran macchina; diverse parti dell' architettura e della scultura sono riabbellite con oro; i pilastri della base sono di breccia rossa di Verona.

Quanto al particolar lavoro del cesello, benchè si osservi una certa scorrezione, e durezza nell' esecuzione e nell'insieme delle figure, alcune non mancano nè di espressione nelle teste, nè di verità nelle estremità. Tutte sono assai ben trattate in basso rilievo, ed i loro panneggiamenti offrono la lodevole disposizione, che distingueva già la scuola pisana.

Ma nel totale questo monumento, d' invenzione superba e bizzarra nello stesso tempo, sembra esser l'opera di un genio, che tormentato dal desiderio di ritrovare l' antico e buono stile, comincia subito dal ravvicinarsene; poi non osando scuotere il giogo di quello, che ne aveva per tanti secoli tenuto il posto, termina la sua composizione sacrificando ancora al gusto dominante di una gotica magnificenza. È in qualche modo l' immagine del lento e poco sicuro progresso dell'Arte verso gli ultimi anni

del decimoterzo secolo, ed i primi del successivo: essa sostenevasi al punto in cui l'aveva portata Niccola da Pisa, ma non s' innalzava maggiormente, e per trarla dallo stato stazionario, in cui restava, bisognavano nuovi sforzi.

Tav. XXXV.
Statue, bassi rilievi, ed altre sculture delle diverse scuole d'Italia.
Sec. XIV.

La tavola XXXV ci fa conoscere il risultamento di tali sforzi nelle principali scuole d'Italia, nel corso del decimoquarto secolo. Questi progressi ancora sono principalmente dovuti ai Pisani; ma fu in Firenze, che dettero le prove le più notabili di un miglioramento sensibile, frutto de' soccorsi e dei lumi, che essi stessi trovarono nella scuola di Giotto; perchè questa sotto la direzione di un maestro abile nelle tre arti, distinguevasi già per una finezza, ed anche per una certa correzione di disegno, che preparava alla città, in cui questa scuola era nata, una preminenza, principalmente nella Pittura, che non fece che accrescersi fino al perfetto ristabilimento dell'Arte.

Alla testa di quelli, che contribuirono a dare alla Scultura una nuova impulsione, devesi senza contradizione collocare Andrea da Pisa. Alla scuola di Niccola, da cui egli potè ricevere alcune lezioni nella sua prima giovinezza, ma certamente a quella del suo figlio Giovanni, che egli servì da principio come compagno, e di cui poscia divenne l' associato, egli aveva attinto

quel gusto per l'antico, che come noi l'abbiamo veduto, caratterizza le loro produzioni; ma l'imitazione, che egli se ne permesse fu più libera, o piuttosto non prendendo che lo spirito degli antichi, egli si formò uno stile particolare, nel quale egli si mostrò superiore a tutti quelli, che l'avevano preceduto.

Chiamato a Firenze al principio del decimoquarto secolo Andrea vi fu dapprima impiegato in diverse opere di scultura in marmo, delle quali è perita la maggior parte; felicemente non è avvenuto lo stesso di quelle, che egli eseguì dopo in bronzo. Si distinguono principalmente fra queste i bassi rilievi, de' quali egli ornò una delle porte del Battistero; tre sono incisi qui sotto i N^i. 6, 7 e 8. Il primo rappresenta la figura allegorica della speranza; il secondo san Giovanni deposto nel sepolcro; il terzo il battesimo di Gesù Cristo. L' insieme di quest' opera, la principale di quelle di Andrea, attesta i progressi che fece fra le di lui mani la scultura in bronzo, parte interessante della statuaria, che dopo il duodecimo secolo, non aveva cessato di essere coltivata in Pisa con maggior successo, che altrove.

Nino, e Tommaso figlio, allievi di Andrea camminarono sulle di lui traccie. Veggonsi di loro molte stimabili produzioni, fra le quali si distinguono le due statue di marmo incise sotto

i N^{i}. 3 e 4, esse offrono nelle proporzioni, nelle attitudini, nello stile, e nella maniera dei panneggiamenti una fermezza, che dà loro qualche superiorità sulle opere dello stesso genere fatte da Andrea. La Vergine in piede N°. 3 è il capo d'opera di Nino; sembra che egli ne abbia preso il pensiero da quella di Giovanni da Pisa, che noi abbiamo data, tavola XXXII N°. 10; ma egli ha sorpassato d'assai il suo modello, sotto il rapporto dell' esecuzione, che è di un sì prezioso finimento, che essa ha fatto dire a Vasari che « Nino è il primo, che sia riuscito a togliere al marmo la sua durezza, ed a dargli la flessibilità della carne. »

La composizione di Giotto, che rappresenta la creazione di Eva si mostra nel N°. 10 con una specie d'interesse ingenuo, che molto conviene al soggetto; essa basta per giustificare ciò, che noi di già abbiamo detto dell'influenza che questo capo della scuola fiorentina esercitò sul rinnovamento dell'Arte.

Andrea Orcagna, altro genio straordinario dello stesso secolo, (1) riunì egualmente la pra-

(1) Se si desiderano più speciali notizie sulla vita, e sulle opere dell'Orcagna può vedersi il di lui elogio scritto con perfetta purità di lingua, e con un gusto squisitissimo dal signor professore Giovan Batista Niccolini accademico della Crusca, e segretario dell'accademia delle belle Arti di Firenze, stampato nel 1823 Firenze in 8. ediz. 2 (N. del T.)

tica delle tre Arti del disegno, e coltivò anche la poesia. La loggia dei *Lanzi* a Firenze attesta il suo merito in architettura e in scultura. I N^i^. 1 e 5, offrono due figure in basso rilievo eseguite da lui o da suoi allievi per l'ornamento di questa loggia; al primo colpo d'occhio si vede che esse rappresentano, la prima la Forza, l'altra la Fede, o la Religione, e che Orcagna già sapeva trattare convenientemente i soggetti allegorici. Ma per dare una giusta idea dell'estensione del suo talento, io avrei desiderato di poter mettere sotto gli occhi del lettore, il magnifico altare che egli eseguì nel 1359 per la chiesa di Or San Michele di Firenze. Esso è senza dubbio la più ammirabile delle sue opere, ed una delle più notabili di questa epoca.

La scuola di Siena, che si era già mostrata presso a poco l'eguale delle due precedenti, fecesi particolarmente notare alla fine di questo secolo, per i lavori considerabili che *Jacopo della Quercia* eseguì in Bologna, a Lucca, e principalmente in Siena sua patria, che egli arricchì di quella bella fontana, che gli meritò il soprannome di *Jacopo della Fonte*. I due bassi rilievi N^i^. 11 e 12 sono tratti da questo monumento; essi mostrano per quanto danneggiati essi siano, un progresso sensibile nell'arte di disporre i gruppi e le figure con una certa grazia fino allora sconosciuta. La tavola XXXVIII

offrirà sotto i N[i]. 13 e 14 una nuova prova di un tal merito, che brilla forse anche più eminentemente nei bassi rilievi, che lo stesso artefice ha scolpiti per la facciata di san Petronio di Bologna.

In questa città verso lo stesso tempo, ma con successo minore, la Scultura era occupata a pagare un tributo di riconoscenza ai Mani dei dotti professori, le cui lezioni, sopra tutti gli oggetti delle umane cognizioni, hanno acquistato ad essa tanta celebrità. Il N°. 9 che rappresenta uno di questi dotti maestri in mezzo ai suoi scolari, fa parte dei numerosi mausolei, che questa epoca produsse; si può dire, che in generale essi provano meno i progressi dell'Arte, che il desiderio lodevole di onorare il merito.

Noi abbiamo fatto conoscere, in occasione del monumento del re Roberto inciso sulla tavola XXX, quanto questo genere di monumenti si era moltiplicato nelle chiese di Napoli nel corso del decimo quarto secolo. Noi ne diamo qui ai N[i]. 13, 14, 15 alcuni di minore importanza di quelli, che erano stati consacrati alla memoria dei re, o dei più illustri personaggi dello stato.

Solamente sopra monumenti funebri esercitavasi anche in Roma la scultura durante lo stesso secolo. Il suolo di questa città coperto

altre volte di tanti capi d'opera dell'Arte greca e romana non aveva ancora aperto il suo seno alle ricerche, che hanno offerto di poi un sì gran numero di modelli all'Arte moderna. I lavori eseguiti in Roma sopra dei sarcofagi, o su de' semplici sepolcri, nell' intiero corso del secolo decimoquarto, offrono per la maggior parte, come si può esserne convinti gettando gli occhi sull' ultima parte di questa tavola, se non il merito di una composizione interessante per il numero, e per la disposizione delle figure, quello almeno della verità nelle teste, della fedeltà nell'abbigliamento, e della semplicità nelle forme, e nella espressione; tale è la via, che l'Arte deve seguire per il suo miglioramento, allora quando dopo di essere stata corrotta dall' esagerazione, o degradata dalla barbarie, essa ritorna alla naturalezza.

Tav. XXXVI.
Tabernacolo dell' altar maggiore di S. Giovanni Laterano di Roma.
Sec. XIV.

Il monumento presentatoci da questa tavola, adorna nella basilica di san Giovanni Laterano l'altare riserbato per le funzioni papali. Ordinato verso l'anno 1369 dal Papa Urbano V francese di nazione, a cui Roma dovette il primo ritorno della santa sede nelle sue mura, fu terminato dal suo immediato successore Gregorio XI, francese egualmente, ciò che assicurano le armi di questo pontefice, poste nella parte superiore. Le tre arti concorsero all' abbellimento di questa

imponente opera; l'insieme porta il carattere dell' architettura del tempo ; la Pittura ornò l' imbasamento del piano superiore di freschi , dei quali parleremo altrove ; e la Scultura eseguì negli angoli del piedistallo medesimo, otto statue di santi e di sante, che sono incise qui ai Nⁱ. 3 e 4. Si possono applicare a queste figure le osservazioni da noi fatte finora sugli oggetti presentatici dalla tavola precedente, ed esse servono anche a confermarle; la savia disposizione dei panneggiamenti , la decenza, e la gravità delle attitudini rispondono assai bene all'idea generale, che ci si deve fare dei santi personaggi in esse rappresentati.

Tav. XXXVII. Lavori di cesello, o intaglio. Busti di S. Pietro, e di S. Paolo nella Chiesa di S. Giovanni Laterano di Roma. Sec. XIV.

Oltre gli esterni ornamenti che abbelliscono il monumento presentato da noi nella precedente tavola, e le cui diverse parti son descritte nel *sommario delle tavole*, vedonsi ancora nell'interno due opere di scultura, di un genere inferiore, egli è vero, ma di cui non ostante la storia dell' Arte non deve sdegnare di far menzione. Sono esse due superbi reliquiarj d'oro lavorati a cesello, rappresentanti i busti di san Pietro, e di san Paolo, nei quali sono poste le teste di questi due grandi protettori di Roma.

Tutto era di una esattezza e di un finimento estremo, tanto nell' esecuzione dei busti stessi, dei loro panneggiamenti, e degli attributi, che

caratterizzano ciascuno dei due apostoli, quanto in quella degli ornati e dei bassi rilievi storici, che ornano gli zoccoli. Queste differenti particolarità sono riportate sulla tavola in una maniera assai sensibile, perchè sia inutile di darne qui una minuta descrizione. Basterà il dire, che il disegno di questa tavola è stato fatto dietro un' antica pittura dei due busti, e che esso è stato verificato su' busti stessi, nel modo e nella prossimità, che ci è stato permesso di farlo.

Le iscrizioni fatte su questi reliquiarj altrettanto singolari per la loro forma, che magnifici per la loro materia, e per la quantità delle pietre preziose, di cui essi erano ornati, ci insegnano, che essi furono eseguiti nel 1369 per ordine del papa Urbano V, ed arricchiti dai donativi di Carlo V re di Francia, e di molti altri sovrani. Gli autori di quelle due opere di intaglio notabilissime sono Giovanni Bartoli da Siena, e Giovanni Marci orefici (1).

(1) Le teste dei santi Pietro e Paolo, che erano state oggetto di venerazione per tanti secoli, restarono in una specie di dimenticanza durante il soggiorno, che i papi fecero in Avignone; o almeno fu molto meno solenne il culto, che si rendeva loro. Nel 1367 il papa Urbano V in un viaggio, che egli fece a Roma, avendo ritrovate queste due reliquie nell' oratorio di *Sancta Sanctorum*, sotto l'altare, le fece riportare nella chiesa di san Giovanni Laterano, e le pose nei due busti, che egli aveva fatti eseguire

Tav. XXXVIII.

Statue, bassi rilievi ed altre Sculture di diverse scuole in Italia, e fuori di Italia.

Sec. XV.

Dopo di aver veduto nella tavola XXXV, il quadro dei progressi, che l'Arte andava dopo il suo rinascimento facendo nel decimo quarto secolo nelle differenti scuole d'Italia, osserviamo quelli, che l'avanzarono rapidamente durante il corso del secolo susseguente, verso l'epoca del suo intiero ristabilimento, che segnalò il secolo decimo sesto.

Roma, senza provare ancora precisamente il bisogno di riaprire alla Scultura quel vasto

con molta magnificenza. Nel 1438 due benefiziati della chiesa portaron via gli ornamenti preziosi, che coprivano questi reliquiarj, ma si ritrovarono poco dopo, si rimessero nel loro posto, ed i due colpevoli, come anche un canonico loro complice, furono severamente puniti. In mezzo ai torbidi di questi ultimi tempi, avendo di nuovo avuto luogo una simile spoliazione, una dama spagnuola, la duchessa de Villa Hermosa, ottenne dal papa Pio VII allora regnante, la permissione di ristabilire nel loro antico splendore questi monumenti della pubblica venerazione, lavoro che è stato eseguito con successo dal signor Valadier figlio di un orefice francese stabilito a Roma, abile intagliatore egli stesso, e buono architetto.

Fra gli scrittori, che hanno parlato di questi due reliquiarj noi citeremo, Ciacconi *Vitae Pontificum*, Romae 1630. Soresino, che ne ha fatto il soggetto di un piccolo scritto molto curioso pubblicato in Roma nel 1673; Rasponi *De basilica, et patriarchio Lateranensi;* Marangoni *Storia di Sancta Sanctorum*: l'autore delle *Lettere Sanesi;* ed infine l'abate Cancellieri, conosciuto per molti altri scritti pieni di erudizione sopra differenti oggetti di antichità ecclesiastiche, e che ha dato di questi la storia la più completa e la più interessante, che si possa desiderare.

campo di nobili, ed utili applicazioni, che avevano fornito all'Arte antica i variati soggetti delle sue maravigliose composizioni, Roma riprendeva frattanto, nell'imitazione dei bei secoli l'uso di onorare con dei monumenti i cittadini virtuosi, ed i capi illustri che l'avevano edificata colla loro pietà, o servita coi loro talenti, e colla loro affezione. Il N°. 10 ci offre, sul sepolcro in marmo di un cenobita, la sua figura eseguita in basso rilievo con una verità sempre preziosa. La tomba del papa Martino V ci presenta egualmente sotto il N°. 6 l'immagine di questo pontefice gettata in bronzo con tutti gli ornamenti accessorj. Due generali delle armate pontificie ricevettero lo stesso onore; Antonio Rido, che servì la chiesa sotto i pontificati di Eugenio IV e di Niccolò V, e Roberto Malatesta, che vinse alla testa delle truppe di Sisto V i Napoletani nel 1482 (1). I loro mau-

(1) Roberto Malatesta detto il magnifico, era figlio del famoso Sigismondo Malatesta, e gli successe nella signoria di Rimini. Erede dei talenti militari di suo padre, egli serviva la repubblica di Venezia, quando fu mandato al soccorso di papa Sisto IV attaccato dal duca di Calabria, il quale dava il guasto alle terre della Chiesa. Egli disfece questo a *Campo morto* vicino a Velletri il 21 agosto 1482. Ritornato a Roma il papa gli destinava gli onori di un trionfo simile a quelli degli antichi Romani, ma impedì questa solennità la morte, che sorprese questo giovine eroe il 10 settembre dello stesso anno. Il suo corpo fu deposto sotto

solei furono ornati di figure equestri in marmo, che hanno più che mezzo rilievo, e la di cui posizione è semplice e nobile, senza che il travaglio del cesello sia molto finito; queste figure si veggono qui sotto i Ni. 7 e 8.

Io non debbo lasciar fuggire l' occasione di far menzione di due opere egualmente al genere storico appartenenti, che furono eseguite in Francia presso a poco verso la medesima epoca.

La prima è una statua rappresentata sotto il N°. 9 che si vedeva altra volta sopra la porta principale del castello *du Verger* nell'Angiomese, e che rappresentava Pietro di Rohan, maresciallo di Gié, celebre nelle guerre d' Italia sotto i regni di Carlo VIII, e di Luigi XII (1).

il portico di san Pietro, in un mausoleo adorno di una statua equestre in marmo, con l' iscrizione, che noi riportiamo. (a) Al tempo della demolizione dei resti dell' antica basilica nel 1607 la statua equestre fu portata nella chiesa sotterranea, d' onde essa fu ritirata nel 1616, e donata al cardinale Scipione Borghese, che ne ornò la principal facciata del casino, che egli faceva fabbricare; essa vi è restata fino al momento, in cui essa è stata trasportata a Parigi con la collezione di antichità della casa Borghese, di cui il governo francese ha fatto l'acquisto.

(1) Non so quel che saranno divenuti negli ultimi torbidi, ed il castello stesso, e tutto ciò che egli racchiudeva di curioso per la storia di Francia, e per quella delle tre Arti, quando io lo visitai nel 1764.

Il piano ne era stato grandiosamente disposto. Una spaziosa corte, circondata da un portico con arcate, prece-

(a) Non si è ritrovata in veruna parte dell' opera del sig. D' Agincourt questa iscrizione. (N. del T.)

L'altra, N°. 11, appartiene al cominciamento del decimosesto secolo, e mostra una esecuzione più avanzata in tutte le parti come abbigliamenti, armi, cavalli, cavalieri. È questo un basso

deva l' edifizio principale, una parte del quale non era stata terminata. Ciò che sussisteva era costruito con belle pietre del paese, che conservano ancora la loro bianchezza. Sopra ciascuna delle arcate erano scolpiti un bordone, e delle conchiglie, senza dubbio in memoria dei viaggi, che il maresciallo di Gié aveva fatti a S. Jacopo di Compostella; viaggi che dettero luogo alla di lui divisa « Dio guardi dal male il pellegrino. » Una scala di costruzione e di grandezza straordinaria, permetteva ad una carrozza attaccata di salire fino all' ultimo piano. Finalmente dei palchi eccellenti coprivano gli appartamenti, le di cui soffitte, dipinte di azzurro e d' oro, erano anche di un effetto sorprendente.

Trovai in fondo ad una stanza, che serviva di biblioteca dei manoscritti sulla storia di Francia, e dei libri greci e latini, postillati per mano di Eleonora, principessa di Rohan; questa è probabilmente quella, che si è renduta celebre nel secolo decimo settimo per la sua pietà, e per i suoi letterarj talenti. Io raccolsi il tutto con estrema diligenza, e lo depositai in seguito nella biblioteca di Soubise, troppo felice nel poter dare una prova del mio particolare attaccamento ad una famiglia di sì alta illustrazione, e riconoscer così le bontà, che essa ha avute per me, e per i miei, che hanno servito dai più remoti tempi fino al presente nelle armate comandate da celebri generali di questo nome.

Oltre la statua del maresciallo in marmo, della quale ora parlo, il fregio delle arcate della corte era ornato di bassi rilievi in pietra, i soggetti dei quali offrivano più bizzarria, che buon gusto. Nella chiesa vicina al castello vedevansi molte statue in bronzo, di una perfezione di fusione, e di una verità di espressione, che mi avrebbero

rilievo rappresentante la celebre conferenza di Francesco I e di Enrico VIII, che ebbe luogo nel 1520 fra Ardres, e Guines, nel *campo del drappo d' oro*.

Queste due opere di Scultura scelte nella scuola francese fanno seguito a quelle, che noi abbiamo riunite sulla tavola XXIX per far conoscere lo stato dell' Arte fuori d' Italia.

Il basso rilievo, N°. 1, eseguito a Napoli in marmo, ci offre, egualmente che molti altri monumenti dello stesso carattere, una prova, che in questa parte d' Italia la Scultura metteva nella scelta e nell' esecuzione dei suoi soggetti maggior interesse e finezza, che non nel corso del secolo caduto. Anche l' espressione vi faceva qualche progresso, e toccava pure alla verità della natura, come si vede nelle figure 4 e 5 opere di uno scultore di Modena. Il basso rilievo N°. 12 ci mostra egualmente, che in questa ultima città lo stile della Scultura era molto meno difettoso di quello che noi abbiamo no-

fatto desiderare di ben conoscerne gli autori; perchè essi precederono i due abili scultori, ai quali la scuola francese deve il suo primo lustro Giovanni Goujon, e Germano Pilon. Queste statue per la loro disposizione, ed i loro accessori, formavano delle specie di mausolei per il maresciallo, e per la sua moglie. Montfaucon ne ha dato un disegno nei *Monumenti della monarchia francese*.

tato nelle anteriori produzioni della sua scuola (1).

Bologna, ancora occupata di soggetti, che potrebbersi chiamare domestici, come quelli che dovevano perpetuare la memoria delle cure, che si adopravano nei suoi licei, per l'insegnamento delle scienze e delle lettere, cominciava a mettere nell'ordinare le sue composizioni maggior saviezza e dignità, che fatto non aveva nel secolo precedente; ciò vien provato dal basso rilievo N°. 2, benchè questo sia inferiore d'altronde, sotto più d'un rapporto ai monumenti dello stesso genere, che erano stati di già eseguiti in altre parti d'Italia.

Siena pure si distingueva per un assai gran numero di Scultori, fra i quali è da notarsi principalmente Jacopo della Quercia, di cui noi abbiamo già parlato nella spiegazione della tavola XXXV, ed a cui appartengono le figure incise in questa ai Ni. 13 e 14.

A Venezia e nella Lombardia la scultura dal decimoterzo secolo aveva cominciato a prendere una direzione migliore, frutto dell'influenza, che dovette avere il lungo soggiorno che in questi paesi fece Niccola da Pisa, allorchè egli fu chiamato per costruire la chiesa di S. Anto-

(1) V. il N°. 6 della tavola XXI, ed il N°. 23 della tavola XXVI.

nio a Padova, quella dei Frari a Venezia, ed altri considerabili edifizj; niun dubbio, che i suoi consigli fortificati dall' autorità dell' esempio, che egli ne aveva già dato a Bologna nella esecuzione dell' urna sepolcrale di S. Domenico, non abbiano contribuito a questo miglioramento; non tardò molto a svilupparsene il germe. Le produzioni di questa scuola nel corso del decimoquarto secolo, e particolarmente quelle di Pietro Paolo, e d' Jacobello scolari, e compagni di Agostino e di Agnolo da Siena, provano che lo stile della scuola toscana sempre più vi si propagava; non ostante esso non vi dominava esclusivamente, e si potrebbero citare molti scultori veneziani, che seppero dare alle loro opere un carattere, che è proprio loro, e particolare, volando colle loro proprie ali.

Nulladimeno l' arte doveva naturalmente indebolire, o perdere almeno in parte quel movimento progressivo, che le era stato impresso, a misura che essa si ramificava così, e si stendeva nelle diverse parti d' Italia. Si rallentava in fatti il di lei cammino, e forse sarebbesi intieramente arrestato, se come noi lo vedremo ora, non avesse di nuovo ricevuto dalla scuola toscana, scuola madre, di cui tutte le altre debbon esser considerate come altrettante figlie, una impulsione novella, che doveva rapida-

mente, e nello stesso tempo per ogni dove portarla al più alto punto di perfezione, che essa abbia acquistato presso i moderni.

Ma prima di occuparci di questa felice rivoluzione, non sarà inutile di gettare un colpo d'occhio sopra due monumenti, proprj, il primo a completar l'idea che dobbiamo formarci dello stile della scuola romana in questa epoca, l'altro a far conoscere lo stato della dammaschineria, una delle branche secondarie dell'Arte, e l'applicazione che se ne sapea fare allora all'insegnamento delle scienze (1).

Tav. XXXIX.
Mausoleo del cardinal d'Alençon nella chiesa di S. Maria in Trastevere a Roma.
Sec. XV.

Per dare un'idea più precisa dello stile della scuola romana nel secolo decimoquinto, ho creduto di dovere aggiungere a quelli de' suoi lavori, che io ho offerti sulla tavola XXXV, ed io presento qui nel suo intiero, un monumento della fine del secolo decimoquarto, o del cominciamento del decimoquinto, all'erezione del quale hanno concorso tutte tre le arti sorelle, ma in cui la scultura ha avuta la parte più importante. È questo il mausoleo del cardinal Filippo d'Alençon (2) uscito dai reali di Francia,

(1) Le altre figure delle quali noi qui non parliamo son descritte nel sommario di questa tavola; noi le rammenteremo più tardi al loro luogo nella spiegazione della tavola XLI e XLII.

(2) Il cardinal d'Alençon era nipote di Carlo conte di Valois, e di Alençon, fratello di Filippo il Bello.

e morto in Roma nel 1397: il sepolcro è situato nella chiesa di santa Maria in Transtevere, presso la sagrestia.

Si vede assai per la bizzarria delle colonne, e della specie di ordine attico, di cui esse son

Ciacconi, *Vitae Pontificum*, e Muratori *Annali d' Italia* anno 1385 danno assai minute particolarità sulla vita di questo principe, che fu piuttosto quella di un guerriero che di un cardinale. Osserviamo, che lo scudo di Francia porta anche qui all' epoca del 1397 dei gigli senza determinato numero, sebbene il presidente Hénault abbia detto, che essi furono ridotti a tre fino dal 1380.

Questo mausoleo ha subito, nella sua disposizione, diversi cangiamenti, che si riconosceranno facilmente sui luoghi ma che non alterano in nulla il suo carattere nel rapporto dell' Arte. La pittura è incisa nella mia tavola al posto, che essa ha occupato in occasione di tali cambiamenti.

Io dirò nel *sommario delle tavole* per qual ragione attribuiva questo monumento a maestro Paolo. È questi il solo scultore di origine romana, che io abbia avuto luogo di citare durante i secoli, dei quali ho abbozzata la storia. Io non lo nomino questa seconda volta, che per congettura, poichè Vasari nello scriver la vita di questo Paolo non ci ha lasciato veruna epoca nè di nascita, nè di età, nè di morte.

Niuno, ch' io sappia si è preso ancora l' incarico di scrivere la storia di questa classe di artisti romani. Baglioni, a cui noi dobbiamo alcune notizie sui pittori, non le comincia che dal decimosesto secolo; e nulladimeno non è in modo alcuno dubbioso, che nel corso almeno dei due precedenti secoli, alcuni Romani si sono esercitati nella pittura. La sola notizia di artisti di questi tempi da me conosciuta è quella di Pietro Cavallini cittadino romano. Quando al principio del secolo decimoquarto Giotto venne a Roma per lavorarvi in pittura e in mosaico, Cavallini

cariche, soprattutto per la forma dell' arco, e del frontone, che termina questo monumento, che l' Architettura conservava ancora in gran parte il carattere, di cui ci hanno offerto l'esempio i secoli precedenti.

Quanto alla scultura, il basso rilievo inferiore che rappresenta la morte della Vergine è composto con tutto l' interesse religioso, che deve ispirare una simile scena. La disposizione dei gruppi, e l' attitudine delle figure esprimono con sufficiente precisione i sentimenti che gli animano. Uno degli apostoli assistenti tiene in mano una figura rifasciata che è l'immagine dell' anima portata in cielo. Gli artefici del medio evo sembrano avere adottato l' uso di rappresentar così gli ultimi momenti dei personaggi ai quali si decretava una specie di apoteosi (1).

entrò nella sua scuola. Egli ha lasciato molti lavori in questi due generi, che sussistono ancora; e quanto alla Scultura egli fece per la chiesa di san Paolo fuori delle mura un crocifisso di legno, il quale dopo di essere stato celebre per un gran numero di miracoli, fu distrutto dal tempo, e si dovè sostituirgliene un altro.

(1) La tavola LXXXI della storia della Pittura ne dà un esempio secondo un quadro rutnico. Nel *Thesaurus veterum Dyptichorum* di Gori: se ne trovano degli altri tratti da bassi rilievi greci in avorio; tom. 3, part. 2, tavole XXXVII, e XLII. Per spiegare una figura simile dipinta in un quadro greco tavola XLV, lo stesso autore si appoggia ad una antica e devota tradizione, che voleva che Nostra Signora fosse salita al cielo in corpo e in anima.

Il basso rilievo di sopra, che sembra aver per soggetto la Vergine nella sua gloria in atto di ricevere gli omaggi dei differenti ordini del popolo, non è tanto bene composto quanto quello di sotto.

Le statue di proporzioni differenti, che sono sulle parti alte ed esterne del monumento, sembrano essere altrettante figure simboliche delle virtù del cardinale. Esse sono senza varietà nelle loro attitudini, ma offrono una disposizione di panneggiamenti assai conveniente; lo stesso merito si ritrova nella figura principale del monumento, rivestita degli abiti pontificali, e distesa sul sarcofago.

Del resto, se lo scalpello, che ha eseguite queste statue mostra qualche rozzezza di tocco che non era ancora scomparsa al principio del decimoquinto secolo, questo difetto è fino ad un certo punto compensato da una verità di natura, che poscia è mancata spesso alle opere di una più diligente esecuzione.

Tav. XL.
Mappamondo inciso in rame, specie di Damaschineria.
Sec. XV.

Questa tavola presenta la figura ridotta di un mappamondo terrestre, incisa sopra una lastra circolare di rame, al presente deposta nel museo del cardinal Borgia a Velletri (1). Ravvici-

(1) Nel 1794 un antiquario, che per quanto io credo si occupava nei suoi viaggi tanto di commercio, quanto di

nato al globo celeste di cui la tavola XXV ha offerto un disegno, può dare un idea di ciò, che era in un genere presso a poco simile, ma alla distanza di due, o tre secoli, lo stato dell' Arte

ricerche di antichità, mi fece vedere questo mappamondo, senza farmi sapere l' intenzione sua di disfarsene, e mi permesse di farlo disegnare tale, quale io lo presento qui. Qualche tempo dopo il cardinal Borgia, che non risparmiava cosa alcuna per arricchire il suo museo, giunse a procurarsi questo interessante monumento; suo nipote lo ha fatto incidere in tutta la sua dimensione. Esso è composto di due pezzi di rame di egual grandezza, e di una linea e mezza di grossezza, che son attaccati insieme a certe distanze con de' piccoli chiodi. Le grandi macchie nere circolari, sulla parte calcata della mia tavola, indicano alcuni fori fatti posteriormente alla scrittura, giacchè essi l' impediscono qualche volta. L' incisione ha una mezza linea di profondità. La composizione nera, che riempie le striscie, sembra essere il niello indicato da Vasari, e da Benvenuto Cellini, il quale era un miscuglio di argento, di piombo, di rame, di zolfo e di pece. Non essendovi veruno indizio che siansi tirate delle impressioni con questo rame, si può credere che esso è stato ripieno di niello al momento della sua confezione, e che questa deve esser posta un poco innanzi la scoperta dell' arte di tirare delle impronte dalle incisioni in rame (*a*).

(*a*) L' arte di tirare da' nielli delle impronte dette pure nielli, fu ritrovata quasi a caso da Maso Finiguerra abile orefice fiorentino nel 1452, mentre avendo incisa una *pace di argento*, che egli doveva niellare per la chiesa di san Giovan Batista, volle assicurarsi dell' effetto di essa, prima di riempirla col niello.

Si osservi per maggior chiarezza, che *niello* era da principio la sola materia (*nigellum*) che s' inseriva nei solchi praticati nell' oggetto inciso; che poi si chiamò niello l' oggetto stesso niellato; ed infine anche le impronte che si traevano da essi secondo il procedimento di Maso, ricevettero il nome di nielli. V. Duchesne. *Essai sur les nielles, gravures des orfèvres florentins du XV siècle* Paris 1826 in 8. (*N. del T.*)

presso certe nazioni, che sotto altri rapporti presentano così marcate differenze.

Sopra questo mappamondo tutti gli oggetti son figurati per mezzo di striscie più o meno larghe e profonde, ripiene di una mestura di color nero, che fanno di quest'opera un niello, o una spece di dammaschineria.

L'idioma latino impiegato per le spiegazioni può far presumere, che questo lavoro sia stato eseguito in Europa sia in Italia, ovvero oltremonti. Il carattere della scrittura, che è quello cui si dà, nel modo stesso che all'Architettura, impropriamente il nome di *gotico*, può esserci di poco lume per stabilire l'epoca precisa di questo monumento. Riceviamo luce maggiore dai fatti istorici, scritti sopra i luoghi medesimi, che ne sono stati il teatro (1). La più recente

(1) Oltre le leggende, che io ho riferite nel sommario esplicativo delle tavole, eccone alcune altre qui, che daranno un'idea delle cognizioni e dello stile dell'autore di questo lavoro. — *Hic Tamuris Scitarum Regina Cyrum Persarum regem cum militibus interfecit.* — *Hic uxores diligentes maritos se faciunt combuiri.* — *Albania magna canes habet fortes.* — *India superior, in qua corpus beati Thomi. Multa regna sunt; hic lapides, aromata infinita. Hic tot sunt homines magni cornua habentes longitudine* IIII *pedum, et sunt tot serpentes tantae magnitudinis quod bovem comedunt integrum.* — *Mecha, Arabia vel Cabea in qua balsamus, this, mirra, cinnamomum et aloes.* — *Ista gens se dicit esse sancta et faciunt de se sacrificium ponendo caput proprium sub*

data tra questi fatti è quella della battaglia, nella quale Tamerlano disfece Bajazette nel 1402. Ora poichè l' America non è in verun modo indicata su questo planisfero, sembrerebbe, che si dovesse fissarne la confezione fra il 1402, e l' epoca della scoperta del nuovo mondo, e per conseguenza verso la metà del secolo decimoquinto.

Il paragone fra questa opera, ed il globo celeste lavorato in Oriente verso il fine del secolo decimoterzo, che noi abbiamo riportato nella tavola XXV, dà luogo a due osservazioni, l'una relativa al lavoro meccanico, l'altra al disegno. Nel rapporto del lavoro meccanico, siccome questo era più anticamente, e più frequentemente adoprato nell'Oriente, la sfera celeste ha molta finezza, molta leggerezza, ed anche della grazia; ma essa è di una barbarie ributtante per tutto ciò che si riferisce alla forma, ed ai contorni degli uomini e degli animali; nel mentre che il mappamondo terrestre, benchè ancora molto lontano dalla correzione del disegno, offre nelle figure un movimento giusto, una

quodam palo, adorant donec cadat. — Hic a Lunia anno MMCXXXII *Attila rex Hunorum contra Romanos pugnavit et interfecti sunt* CLXXXIII *ex utraque parte. — Annibal debellavit Romanos hic juxta Papiam. — Hic mulieres sine maritibus partum faciunt. — Pamplona. Hic fuerunt interfecti* XII *Pares Franciae.*

espressione grossolana sì ma vera, che si può principalmente osservare nella rappresentazione delle occupazioni campestri, ed in quella di un combattimento, che son riportate nel fondo della tavola, della grandezza dell' originale. Si troverà nel sommario descrittivo delle tavole la spiegazione delle altre parti di questo monumento, le particolarità del quale sono incise sulla presente.

SECONDA EPOCA

PROGRESSI

DEL RINNOVAMENTO DELLA SCULTURA

ALLA METÀ

DEL SECOLO DECIMOQUINTO

Tav. XLI.
Porta maggiore del Battistero di Firenze opera in bronzo di Lorenzo Ghiberti.
Sec. XV.

Niccola da Pisa dando fino dal cominciamento del decimoterzo secolo l' esempio dello studio, e dell'imitazione dell' antico, aveva tratta la Scultura dallo stato di freddezza e di secchezza, nel quale egli l'aveva trovata; suo figlio, i suoi scolari ed i suoi successori, attaccandosi agli stessi principj, avevano ancora contribuito al miglioramento di quest' Arte. I lavori, che durante tutto il corso del secolo decimo quarto eseguirono in tutta l'Italia Giovanni ed Andrea da Pisa, Nino e Tommaso figli di questo, Agostino ed Agnolo da Siena, Andrea Orcagna ed Jacopo della Quercia, avevano fecondate le diverse scuole; per tutto seguendo gli esempi loro ed i loro precetti, si producevano opere raccomandabili per più rapporti, e nelle quali alcune delle parti dell'Arte erano già portate ad un certo grado di perfezionamento. È di questo

periodo di tempo, che noi abbiamo formata *la prima epoca del rinnovamento dell'Arte.*

Nulladimeno, qualunque grado di merito siasi disposti a riconoscere nelle produzioni di questi primi restauratori della Scultura, paragonandole principalmente con quelle dei loro predecessori, non è possibile di dissimularsi, che esse lasciavano più o meno da desiderare, sia nella ordinazione delle composizioni, sia nella scelta e nella correzion delle forme, sia nella misura e nella esattezza dell'espressione, sia finalmente nell'eleganza e nel finimento del lavoro.

L'Arte non aveva, egli è vero, deviato dal sentiero segnato da Niccola da Pisa, ed i successori di questo maestro gli avevano anche fatto far qualche passo; ma come noi lo abbiamo osservato di già, il suo cammino era divenuto lento e timido, e per trarlo da questo stato, in qualche maniera stazionario, bisognavano altri sforzi, che il tempo solo poteva condurre, perchè l'esperienza prova che il genio ordinariamente dopo alcuni slanci risente il bisogno del riposo.

Non fu in fatti che circa il principio del decimoquinto secolo, che la Scultura riprese quel vigore, che accrescendosi sempre durante tutto il di lui corso, operò infine nel decimo sesto l'intiero perfezionamento di quest'Arte; svi-

luppo nuovo di forze, la di cui influenza mi ha sembrato presentare un carattere assai notabile per formare nella storia del rinnovamento una seconda epoca, che io ho consacrata sotto il titolo di *Progresso del rinnovamento della scultura alla metà del secolo decimoquinto*.

Bisogna senza dubbio dividere l'onore, che da questo progresso risulta, fra molti dei più abili artefici, che possedeva allora la scuola di Firenze, come i Majano, i Pollajolo, i Verrocchio; ma esso è più specialmente dovuto ancora a Donatello, e al Ghiberti, i nomi dei quali uniti per il triplo rapporto dell' identità di patria, di età, e di professione non possono essere oramai separati nella storia di un'arte, alla gloria della quale essi hanno contribuito egualmente, benchè per vie differenti. Un colpo d' occhio gettato sulle loro principali opere basterà per convincerne.

Il maestro di Donatello non è ben conosciuto, e non si hanno su'suoi primi studj, che delle vaghe nozioni. Avendo nella sua gioventù vissuto con gli scultori, che avevano onorata la prima epoca del ristabilimento, fra i quali bisogna distinguere Jacopo della Quercia, è probabile, che egli s' istruisse in principio col soccorso dei loro precetti, e degli esempi, che essi avevan lasciati. Ma in mancanza di documenti precisi, le sue opere ci son testimonio, che sen-

sibile di buona ora alle vere bellezze dell' Arte, egli seppe attingerne i principj nei monumenti antichi, divenuti a suo tempo, più numerosi e più diffusi; si sa di più, che impiegato alla restaurazione di quelli fra questi monumenti, che i Medici avevano di già raccolti, Donatello fu a portata di studiarli più da vicino, e di esercitarsi ad imitargli fino nel meccanismo del lavoro; di qui lo stile eminentemente antico, che caratterizza le di lui produzioni; di qui l'abilità di esecuzione, che gli permesse di adoperare con facilità eguale la terra, il legno, il marmo, e sopra tutto il bronzo.

Una delle sue prime opere è il basso rilievo in marmo rappresentante l'annunziazione inciso sotto il N°. 19 della tavola XXXVIII. Questo pezzo, che si vede a Firenze nella chiesa di Santa Croce si distingue per la saviezza dell' ordinazione, la semplicità ingenua dell' espressione, e per la preziosità del lavoro; esso era proprio a dare una vantaggiosa idea dei talenti del giovine artefice, e fu quello che stabilì la di lui riputazione.

Meno felice nel crocifisso, che egli lavorò in legno per la stessa chiesa di Santa Croce, il quale fu giudicato molto inferiore a quello, che il celebre Brunelleschi aveva fatto in concorrenza per la chiesa di Santa Maria Novella, Donatello seppe far tornare a suo vantaggio lo

scacco medesimo, che egli aveva provato in questa lotta, in cui il suo rivale lo superò di molto per la nobiltà e per la grandezza del carattere, che egli aveva impresso al suo Cristo. Da quel tempo, dandosi più seriamente allo studio delle passioni, egli si rese ben tosto tanto abile nell'esprimerle, che egli sorpassò in questa parte tutti quelli, che lo avevano preceduto, ed anche i suoi contemporanei. Vedesi sotto il N°. 17 della tavola XXXVIII un leggero schizzo del Cristo di Brunelleschi, il quale nato con tutti i mezzi per brillare nella Scultura, abbandonò nulladimeno da questo momento lo scalpello per consacrarsi intieramente all' architettura, di cui divenne, come noi lo abbiamo già dimostrato, uno dei più illustri restauratori.

Fra le altre opere d'intiero rilievo di Donatello, citasi una statua in marmo di S. Giovanni Batista, che si vede a Firenze nella casa Martelli; ed un altra dello stesso soggetto, eseguita in legno, per il battistero di san Giovanni Laterano in Roma, la quale è incisa sotto il N°. 20 della tavola XXXVIII. Il battistero di Firenze possiede ancora di questo artefice una statua della Maddalena penitente in legno, nella quale egli ha dato saggio delle sue cognizioni anatomiche.

Donatello fece ancora le statue in marmo di san Pietro, di san Marco e di san Giorgio per l'abbellimento esteriore della chiesa di Or San Michele. L'ultima, di cui non abbiamo potuto offerir qui che una debole immagine, per causa della disgraziata strettezza del nostro piano, come vediamo al N°. 21 della tavola XXXVIII, è stata sempre posta nell'ordine delle migliori, che siano uscite dal suo scalpello. In questa statua, ed in quella che chiamasi comunemente lo *Zuccone*, e che si vede all'esterno del campanile della cattedrale di Firenze, Donatello si è ravvicinato più all'antico; nell'una per la bellezza ideale delle forme, e la scelta del costume; nell'altra per la profondità del carattere, e l'arditezza dell'esecuzione.

Finalmente nel numero delle sue principali produzioni in intiero rilievo, bisogna annoverare il mausoleo consacrato alla memoria del papa Giovanni XXIII nel battistero di Firenze; il celebre gruppo in bronzo di Giuditta e di Oloferne, posto sotto la loggia de' Lanzi, e principalmente la statua equestre pure in bronzo di Erasmo Gattamelata eretta sopra una delle piazze di Padova, il primo monumento di questo genere che abbia prodotto l'Arte dopo il suo rinnovamento.

Qualunque siano nulladimeno il numero, il merito e l'importanza di questi lavori, che

dettero a Donatello uno dei primi posti fra gli statuarj del suo tempo, egli è all'abilità, che spiegò nella esecuzione de' bassi rilievi, che deve la maggior parte della sua riputazione.

Sappiamo, che sotto il nome generico di *basso rilievo* si comprendono, benchè assai impropriamente, tre distintissime specie di scultura in rilievo, cioè, l'*alto rilievo*, le di cui figure, quasi d' intiero rilievo, non sono che per un piccol numero di punti, aderenti al campo, fuori del quale esse sembrano sporgere intieramente; il *mezzo rilievo* in cui le figure escono dal fondo presso a poco la metà della loro rotondità naturale; ed il *basso rilievo* propriamente detto, nel quale perdendo anche di più questa rotondità, le figure sono rappresentate, come appianate sul fondo, col quale i loro contorni vanno a confondersi, ed a perdersi insensibilmente.

Gli antichi impiegarono nei loro edifizj con una rara sagacità queste tre specie di rilievo, secondo le circostanze, vale a dire secondo che le sculture erano più, o meno lontane dall'occhio dello spettatore; i moderni non son pervenuti, che lentamente, a farne una giudiziosa applicazione.

Alla prima epoca del rinnovamento dell'Arte, avendo Niccola da Pisa formato il suo stile sullo studio dei sarcofagi, i soli monumenti,

che a lui offriva la sua nativa città aveva dovuto naturalmente imitarne anche il lavoro, che è di *alto rilievo*, e ciò con tanta maggior ragione, in quantochè questa maniera conveniva meglio al marmo, la materia, che egli ha più spesso impiegata nelle sue opere.

Donatello al contrario lavorando quasi sempre in bronzo, materia che per esser fusa con successo, esige modelli, le di cui forme siano di facile spoglia, trovossi nella necessità di preferire il genere del *basso rilievo* propriamente detto; genere di cui egli trovò d'altronde i tipi i più perfetti nei vasi, gli altari, e gli altri monumenti antichi, il di cui numero era molto più considerabile ai suoi tempi, e sopra tutto nelle preziose collezioni di terra cotta, di cammei, di pietre incise e di medaglie, già cominciate dai Medici. Adottando questo mezzo di esecuzione, che permette delle composizioni più ricche in figure, egli si procurava nel tempo stesso un campo più vasto, di quello dell' intiero rilievo e dell' alto rilievo, per l'espressione delle passioni, verso la quale naturalmente portavalo l'indole del suo genio.

I bassi rilievi, che Donatello eseguì così, furono in grandissimo numero; ma la piccolezza del volume della maggior parte è stata causa della loro perdita. Fra quelli che il tempo ha conservati, sono i più notabili quelli, che si

vedono a Napoli nella chiesa di *S. Angelo in Nido*, a Padova in quella di S. Antonio, ed a Firenze sopra i due pulpiti, o anboni posti nella nave di san Lorenzo (1) questi; ultimi maravigliosi per la loro composizione, lasciano molto da desiderare quanto all'esecuzione, perchè non avendo potuto ricevere l'ultima mano dall'autore, furono terminati da Bertoldo suo scolare, e suo compagno (2).

(1) Merita al par d'ogni altro lavoro di questo genere menzione distinta il pulpito, che Donatello eseguì per la facciata della Cattedrale di Prato, destinato a mostrarvi la Sacra Ciutola di Maria Vergine. Nella semplicità del soggetto, che rappresenta in stiacciato rilievo una danza di putti, l'arte vi ha spiegato quanto mai potevasi di sapere e di leggiadria. Sette scompartimenti, nè quali è divisa la facciata esteriore dell'opera, che è di figura circolare, presentano altrettanti gruppi di fanciulli, che con tal varietà e grazia si intrecciano e si muovono insieme, da richiamare l'attenzione e la maraviglia d'ogni occhio anche meno esperimentato, e somministrare soggetto di studio ad ogni Artista. Se al pregio dell'invenzione aggiungasi una esecuzione finitissima, una somma saviezza nella scelta e nella distribuzione degli ornati e degli altri accessorj, si dovrà dire col Vasari, che Donatello *non mostrasse meno la perfezione dell'arte in questo, che e' si facesse nell'altre cose.* Vasari. *Vit. di Donatello*. Bianchini. *Notiz. ist. della Sacra Cintola di Maria Vergine*, cap. 8. Cicognara *Stor. della Scultura* T. 4. c. 2. Ed. di Prato. (*N. dell' Edit.*)

(2) Posson vedersi i bassi rilievi di questi pulpiti nell'opera del P. Richa, intitolata, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine* tom. 5 pag. 35. Queste incisioni daranno sebben mediocri, un' idea della composizione loro, che ne è la più stimabile parte.

Questi bassi rilievi, del pari che la maggior parte delle altre opere di Donatello, si fanno osservare per la scienza delle ordinazioni, per la correzione delle forme, per la precisione delle attitudini e delle mosse, per la verità e la forza delle espressioni portate qualche volta fino al sublime del patetico; per una giudiziosa imitazione dell'antico, di cui egli ha fatto passare lo stile fino negli sfondi dell'Architettura, e nei minimi accessorj delle sue composizioni; finalmente per una esecuzione, larga, facile ed insieme precisa.

Tali sono i principali tratti, che caratterizzano il talento di Donatello, e sembrano a noi giustificare i diritti suoi alla parte, che noi gli attribuiamo nel perfezionamento, che l'Arte ricevette all'epoca, che ci occupa. Consideriamo ora di qual natura son quelli del suo degno emulo Ghiberti, e quali titoli particolari gli hanno meritato il vantaggio di divider questo onore.

Noi abbiamo veduto che Niccola da Pisa determinato da certe circostanze per così dire locali, era stato condotto a praticare specialmente il genere dell'*alto rilievo*, mentre che Donatello aveva preferito il *basso rilievo* propriamente detto[1], obbedendo all' impulsione del proprio genio. Fra questi due generi in certa maniera estremi, offrivasi il *mezzo rilievo*, che niuno aveva fino a quel tempo tentato con suc-

cesso: Ghiberti se ne impadronì, e trattollo con una gran superiorità, senza nulladimeno escludere gli altri due generi; spesso egli seppe anche riunirli, ed amalgamarli in una sola e medesima opera con tanta abilità, che lungi dal nuocersi essi ajutavansi scambievolmente; creando così un quarto genere di rilievo, che potrebbesi chiamar misto, o composto, e che offriva all' Arte un nuovo mezzo di svilupparsi.

Questa specie di amalgama dei tre generi di rilievo forma il carattere distintivo del talento di Ghiberti, e per questo noi, per darne una idea, abbiamo scelta la magnifica porta, che egli eseguì in bronzo per la porta maggiore del battistero di Firenze; opera nella quale egli ha superato se stesso, e che niuno ha potuto ancora agguagliare.

Nel 1401 l' Arte della Lana di Firenze, avendo risoluto di continuare la confezione delle porte laterali del battistero di san Giovanni, la prima delle quali era stata, come noi l'abbiamo veduto, eseguita in bronzo da Andrea da Pisa, convocò i più abili scultori a concorrere fra loro per l'importante impresa della seconda di queste porte. Fra quelli, che si presentarono si notavano principalmente Brunelleschi, Donatello, e Lorenzo Ghiberti (1). I giudici nomi-

(1) Mi conformo al racconto di Vasari, che non è esente da oscurità, ed anche da contradizioni, ma che sembra es-

nati per pronunziare sul merito dei differenti modelli, e per decretare la palma all'opera migliore, erano più di trenta, ed erano stati scelti o fra gli artefici medesimi, o fra amatori distinti. Vasari fa una descrizione interessante per la storia dell'Arte, dei motivi, che determinarono questi giudici a decretare al modello del Ghiberti il premio, nel tempo stesso, che apprezzavano ciò, che vi era di lodevole in ciascuno degli altri (1). Una circostanza del con-

ser troppo circostanziato per esser leggermente rigettato, annoverando Donatello fra quelli, che nel concorso aperto per la seconda porta del battistero, disputarono la palma al Ghiberti.

(1) Non è meno interessante vedere l'ordine, la precisione, ed anche la severità delle disposizioni prese dai capi dell'Arte, alle cui spese facevasi questa porta per assicurare l'esecuzione pronta, e fedele dei lavori di Scultura. Ferdinando Gregori, e Tommaso Patch, editori, o autori di una incisione dei bassi rilievi fatta nel 1772, ci hanno a questo proposito trasmesse delle curiose particolarità, pubblicando l'estratto di un registro trovato negli archivj della comunità, ed una lettera di Leonardo Bruni di Arezzo ai deputati di questa medesima Arte.

L'estratto del registro ha per titolo: *Libro della seconda, e terza porta di bronzo della chiesa di san Giovan Batista di Firenze* 1403, 23 *novembre*. Noi vi troviamo le condizioni con le quali la seconda porta del battistero di S. Giovanni è data a ornare di bassi rilievi in bronzo a *Lorenzo di Bartolo*, ed a *Bartolo di Michele*. Vasari gli chiama tutti e due Ghiberti, e dice che il secondo era padre del primo, mentre secondo Baldinucci non era che suo suocero. Lorenzo dee consegnare ogni anno *tre com-*

corso egualmente onorevole per gli artefici di quel tempo, che per l'arte stessa, si è che Brunelleschi, il quale aveva fatto della Scultura l'oggetto dei suoi primi lavori, e Donatello che

passi tre scompartimenti. Le somme da pagarsi per questo lavoro saranno stabilite daï consoli. Alcuni principali cittadini, come Matteo di Giovanni Villani, Palla di Nofcri degli Strozzi etc. sono incaricati di affrettarne l'esecuzione. Nel 1407 Lorenzo è incaricato solo dell'opera, sotto l'obbligo di non intraprenderne verun'altra; egli deve consacrarvi le intiere giornate, e sarà notato sopra un registro particolare ciò che ne mancherà. Si obbliga di eseguire egli stesso, e con le proprie mani, da principio in cera, poi in bronzo, gli oggetti più delicati, come le figure nude, i capelli etc. Egli sceglierà per secondarlo i migliori compagni. La materia e gli istrumenti gli saranno forniti dalla detta Arte della lana, egli non è obbligato a porvi, che il suo talento e le sue fatiche. Seguono i nomi dei diversi operanti, che egli adoprò, e la notizia della quantità, e del valore delle materie fornitegli dal 1403 fino al 1415.

I lavori della seconda porta non furono terminati, che nell'aprile del 1424, ma fino del 2 gennajo di questo stesso anno gli erano stati affidati quelli della terza, che è quella, che vedesi incisa qui sulla tavola XLI, sempre con la condizione di non intraprendere veruna altra opera fino all'intiera terminazione di questa. Nel 1437 gli furono aggiunti i suoi figli Vittorio, e Tommaso; nel 1440 si fa venire di Fiandra una certa quantità di rame, nel 1443 restavano ancora da eseguire quattro dei dieci bassi rilievi della porta. Il 17 Agosto 1447 sono pagati a Lorenzo gli stipendj, e le spese dovutegli per i bassi rilievi terminati, secondo il convenuto. Gli ornamenti delle frangie, e degli stipiti, sonogli egualmente pagati, essendo stati terminati li 11 febbrajo 1456; l'enunziazione delle materie di ogni specie, come oro, argento, rame, bronzo, ferro, legno, cera, impiegate sia nel pagamento degli artefici, sia nella

in quest'arte, e principalmente in quella di gettare in bronzo potevano disputarlo a Lorenzo, si confessarono l'uno e l'altro vinti, e cederono generosamente la palma al loro concorrente, senza aspettare il giudizio dei periti nell'Arte.

fabbricazione dell'opera, non mi è sembrata fatta in un modo sufficientemente chiaro, perch'io tentassi di darne una valutazione in moneta attuale. Quest'operazione presenta d'altronde per se stessa grandi difficoltà.

Quanto alla lettera indirizzata da Leonardo Aretino ai deputati della comunità dei mercanti, che ordinarono la fabbricazione di questa terza porta, eccone un passaggio. « I soggetti dell'antico Testamento, che voi avete delibe-« rato di fare scolpire sopra la nuova porta del battistero, « dobbono essere scelti, ed eseguiti in modo, che essi siano « degni di memoria, interessanti per la varietà, e per la « espressione. Io ve ne mando la notizia secondo questa « idea. » Segue l'indicazione dei soggetti di cui una parte solamente è stata eseguita. Leonardo aggiunge, che bisognerebbe, che quegli, che sarà incaricato dell'opera fosse perfettamente istruito nella storia per rappresentare con tutta la possibil convenienza i fatti, e le persone, e che sapesse ornare il tutto con gusto. Egli non dubita del successo, ma desidererebbe molto di esser vicino al disegnatore, per comunicargli la perfetta intelligenza dei soggetti. Questa lettera può leggersi intiera nell'opera del P. Richa intitolato *Notizie delle Chiese Fiorentine*. tom. 5, pag. 21.

Leonardo Bruni nato in Arezzo nel 1370, dopo i più estesi e più brillanti studj in patria, in Ravenna e a Firenze, fu impiegato a Roma in qualità di segretario apostolico dai papi Innocenzo VII, Gregorio XII, Alessandro V, e Giovanni XXIII. Dopo di avere accompagnato quest'ultimo al concilio di Costanza, fu obbligato a ritirarsi in Firenze nel 1415. Vi morì nel 1444 dopo essere stato segretario della Repubblica, ed incaricato per essa di differenti

Dopo questa vittoria riportata in una maniera lusinghiera egualmente, che brillante, Ghiberti si pose all' opera nel 1403, e l'esecuzione delle prime parti della sua opera corrispose tanto bene all' espettativa eccitata dal di lui modello, che egli fu successivamente incaricato di molti altri lavori di scultura in bronzo in Siena e in Firenze. Finalmente le prove, che egli dette di una abilità sempre crescente determinarono i magistrati di Firenze, dopo il compimento dell'opera, che egli aveva ottenuta per concorso, a confidare a lui l' esecuzione della terza porta del battistero, di quella, che era destinata ad ornarne l' ingresso principale; essa è la più ricca delle tre, come lo provano le tavole XLI e XXLII, che ne offrono l'insieme, ed alcune delle sue parti.

Questa porta di una elegante proporzione, presenta due imposte divise in dodici scompartimenti. Questi di forma quadrata sono riempiti da altrettanti bassi rilievi, i di cui soggetti tratti dell'antico Testamento sono scelti con discernimento, e composti con interesse; una cor-

missioni diplomatiche. Il suo sepolcro, che trovasi nella chiesa di Santa Croce è opera di Bernardo Rossellini architetto e scultore. Leonardo cooperò a rianimare in Italia il gusto della letteratura greca e latina, ha composto un gran numero di opere in ogni genere, ed è uno di quelli, ai quali si attribuisce il famoso libro *de Tribus Impostoribus*. Vedi Mazzucchelli *Scrittori d'Italia* tom. 6 in fol.

nice formata da figurine in piede, e da busti collocati in nicchie, circonda ciascuna delle imposte, che sono esse stesse racchiuse in un'intelajatura arricchita di festoni, di fogliami, di frutti, mescolati con uccelli, ed altri animali. Una cornice di bronzo come tutto il resto termina graziosamente questo magnifico insieme, da cui l'occhio è incantato anche avanti, che l'attenzione abbia potuto portarsi all'esame di tutte le particolarità, che fanno di questa porta un vero capo d'opera di scultura.

Non ostante la riduzione, che queste particolarità hanno dovuto subire nella tavola, che il lettore ha sotto gli occhi, noi abbiam luogo di pensare, che ajutato dalle spiegazioni presentategli dal sommario, ei riconoscerà senza pena i diversi soggetti, che l'Artefice ha trattati su ciascuno scompartimento.

Tav. X LII.

Particolarità dei bassi rilievi della porta del battistero di Firenze. Miracolo di san Zanobi altro basso rilievo di Lorenzo Ghiberti.

Sec. XV.

Per dare nulladimeno un'idea più completa dei talenti del Ghiberti nel rapporto della composizione, e dell'esecuzione, abbiamo creduto necessario di riprodurre sulla tavola XLII due di questi bassi rilievi in una più gran proporzione; son essi quelli, che erano nella tavola precedente segnati de' N^{i}. 7 e 8.

Il primo di questi bassi rilievi indicato qui sotto il N°. 1 rappresenta il ricevimento delle tavole della legge. La scena imponente, come

l'avvenimento, che essa riferisce, è distribuita in una giudiziosa progressione. Dal seno delle nuvole e dei baleni Dio egli stesso consegna a Mosè posto sulla sommità del monte Sinai le tavole della Legge. A mezzo il monte Giosuè prosternato sembra indicare, per mezzo del posto in cui trovasi, lo stato intermediario, al quale egli è chiamato; in fine il popolo ebreo in una inquieta espettazione, occupa la parte più bassa della montagna. In questo numeroso gruppo l'agitazione ed il timore sono espresse in una maniera giusta e variata con i movimenti tumultuosi degli uomini, e colle attitudini delle donne e dei fanciulli. Queste sono belle, ed offrono una commovente espressione materna; i loro panneggiamenti son disposti con grazia e con dignità; se ne può giudicare da una delle figure del primo piano incise in grande sotto il N°. 2. La convenienza istessa nell'insieme e nelle particolarità si osserva nella seconda composizione, che si vede sotto il N°. 3: l'armata ed il popolo usciti dal campo, che Giosuè aveva stabilito vicino a Gerico, sono in marcia per recarsi sotto le mura di questa città. Nel mentre, che l'arca portata dai leviti si è fermata in mezzo del Giordano, Giosuè lo traversa seguito dagli Israeliti, e fa raccogliere nel letto del fiume le pietre, che debbon formare il monumento, il quale richiamerà alla memoria que-

sto maraviglioso passaggio: sul piano più lontano l'Arca santa preceduta dalle trombe fa il giro delle mura di Gerico (1). Tutto in questo pezzo è della più felice invenzione, e dell'esecuzione la più ingegnosa; la figura incisa in grande, sotto il N° 4; può darne una qualche idea (2).

(1) Se si ami di vedere, come in due scuole tanto differenti, quanto la scuola greca e la scuola latina, e ad epoche molto differenti l'una dall'altra, lo stesso soggetto è stato concepito in pittura, ed in scultura, si può ravvicinare questo basso rilievo del decimoquinto secolo ad una miniatura copiata da un manoscritto greco del settimo, o dell'ottavo secolo, che presenta sotto il N° 8 la Tav. XXVII della storia della *Pittura*; ed a un'altra miniatura estratta da un manoscritto latino del nono secolo che trovasi sulla tavola XLI della stessa parte N°. 7.

(2) Molte altre hanno lo stesso merito. Come esprimere per esempio, a chi non lo vede, il quadro, che forma la creazione della donna nel campo del primo scompartimento Tav. XLI? Esso è un capo d'opera di disposizione generale, e la scelta delle particolarità annunzia l'anima la più sensibile.

Sul davanti Adamo addormentato mostra nella sua posizione il più bel corpo, che aver possa un uomo. Il Creatore in un'attitudine in cui la bontà tempera la maestà, benedice con una mano la nobile opera sua, e con l'altra sostiene Eva, che s'innalza tutta intiera dal seno di Adamo, presentando di faccia le sembianze, ed il corpo della più bella fra tutte le donne. Piccoli Angioletti sono aggruppati intorno ad Eva senza togliere all'occhio veruna delle sue bellezze. Altri Angioli di una maggior proporzione formano più alto sopra nuvole una corona, e sembrano essersi riuniti per ammirare il nuovo presente fatto dall'Essere su-

Nel numero di questi principj dell' Arte, ai quali lo scultore si è tanto ben conformato nella maggior parte degli altri bassi rilievi, rincresce in vero di non ritrovare sempre l' unità di azione. Questa legge fondamentale vi si trova anche qualche volta violata in una maniera urtante, colla riunione, in uno stesso quadro di fatti, che hanno avuto luogo in tempi ed in luoghi differenti. Tale è per esempio sulla tavola XLI il basso rilievo, N°. 2, che rappresenta le fatiche e le disgrazie de' figli di Adamo, e che comprende quattro, o piuttosto sei azioni diverse, tale è anche il N°. 3, in cui vedesi la storia di Noè; tale è sopra tutti il N°. 6, che ci offre i principali avvenimenti di quella di Giuseppe. Il difetto di una simile disposizione, che trasforma per così dire in quadri alcune opere, il genere, e la materia delle quali appartengono alla Scultura, fu cagionato dall' obbligazione imposta all' artefice di sottoporsi alle idee di quelli, che gli avevano ordinato il monumento. Essi volevano, che vi fossero rappresentati più di venti soggetti da essi designati. Il solo mezzo

premo alla terra. È inesprimibile l' incanto di questo pensiero.

Perfezioni di un altro genere ritrovansi nell' ultimo spartimento, che rappresenta la visita della regina Saba a Salomone. La disposizione, e le particolarità porgono una giusta idea della magnificenza del luogo, e dell' importanza dei personaggi.

di sodisfarli, in spazii dati, era di riunire in uno stesso quadro molte azioni, distribuendole su piani differenti. Di più, si era stabilito nel concorso per la seconda porta del battistero, che fu la prima di quelle eseguite dal Ghiberti, che i soggetti dovevano esser trattati nei tre gradi di rilievo, mezzo rilievo, basso rilievo, e bassissimo rilievo, e lo stesso fu pure richiesto per l'esecuzione della terza porta, che è quella da noi presentata ai nostri lettori nella tavola XLI. Per adempire condizioni simili, Lorenzo conobbe, che bisognava impiegar tutte le risorse della prospettiva lineare; egli lo fece con tant' arte per mezzo della scelta delle situazioni, della disposizione dei gruppi, e della disuguaglianza del rilievo, come della proporzione delle figure, che nella generale ordinazione dei suoi bassi rilievi, messe quasi tanta grazia, e tanta varietà, quanta un' abile pittore avrebbe potuto metterne nella composizione di un quadro. Si può osservare, che il Ghiberti fu utilmente diretto nella esecuzione della sua difficile intrapresa, dai suoi primi studj, e dai suoi primi lavori, che erano stati consacrati alla pittura (1).

(1) Vasari ci fa sapere, che il Ghiberti fu nella sua prima giovinezza impiegato da Pandolfo Malatesta signore di Rimini in lavori di pittura. Vedesi, andando dietro alle diverse circostanze della sua vita, come queste gli fornirono

Il successo da lui ottenuto in questa memorabile circostanza, non è stato senza influenza sull'Arte. In fatti era naturale che gli artisti procurassero di meritare gli stessi elogj, facendo uso dei medesimi mezzi. Ma i suoi imitatori, non avendo nè la scienza nè il gusto di Lorenzo, non poterono preservarsi dallo scoglio, che gli attendeva in questa novella carriera. Non contenti delle risorse, che potevan trovar come lui nella prospettiva lineare, nella scelta intelligente dei piani, nella degradazione giudiziosamente progressiva delle figure, essi andaron più oltre, e vollero appropriarsi alcuni effetti, che appartengono alla prospettiva aerea, dominio esclusivo della Pittura. Dimenticarono così, che ciascun arte ha dei limiti segnati dalla natura de' suoi mezzi, e de' suoi istrumenti, e che

l'occasione di acquistare i talenti necessarj per rendersi benemerito di tutte tre le Arti. Imparò da Ser Brunelleschi suo contemporaneo e suo amico, che la Scultura deve esser subordinata all'architettura, allorchè è destinata ad ornar qualche parte di essa; ed egli si è conformato a questo principio nell' abbellimento delle porte del battistero. Egli era genero di un abilissimo orefice, che chiamavasi Bartoluccio, ed in quei tempi gli orefici facevano dei buoni studj nel disegno; quindi molti di essi furono nello stesso tempo scultori, e statuarj, come Luca della Robbia, Andrea da Verrocchio, Antonio Pollajolo. Lorenzo cominciò egli stesso dall' occuparsi in questa parte dell' Arte. Egli imparò a gettare in bronzo opere di qualunque genere, ed a restaurarle con l' abilità, e l' attenzione, che questa specie di lavoro esigeva.

essa, se gli oltrepassa, perde i suoi proprj vantaggi senza acquistar quelli, che le sono stranieri. Questa tanto disordinata ambizione della Scultura, o piuttosto degli scultori, aumentò dopo Lorenzo di secolo in secolo; e sostenuta dall'esempio di certi lavori, che grazie ad alcune felici particolarità, ottennero una qualche celebrità malgrado il vizio radicale della loro concezione, essa ha contato lungo tempo, e conta ancora ai nostri giorni fautori nel numero degli artisti, degli amatori e degli scrittori (1).

(1) Se in vece di una storia dell'Arte noi scrivessimo un trattato sull'Arte, converrebbe qui senza dubbio discutere in tutta la sua estensione questa questione spesso agitata ai nostri giorni; e ricercare, se nelle specie di bassi rilievi, ne' quali i moderni hanno preteso di rendere gli effetti della pittura, essi hanno sviluppato realmente un talento, di cui gli antichi avevano mancato, come si è creduto di poter dire; se essi hanno dato a questo genere di lavori una maggior perfezione; e conseguentemente se essi hanno arricchita l'Arte di una novella branca di produzioni approvate dalla ragione e dal buon gusto.

Sappiamo abbastanza che molti amatori illuminati, ed alcuni abili artisti anche scrittori, hanno sostenuta l'affermativa, ma l'opinione contraria quella, che a noi sembra conforme ai veri principj dell'Arte, è stata difesa nell'articolo *basso rilievo*, del Dizionario di Architettura dell'Enciclopedia Metodica, e più recentemente nella terza parte delle *Recherches sur l'Art statuaire*, con una chiarezza ed una profondità, che non posson quasi lasciar verun dubbio su questo importante dubbio della teoria.

Sarà egli un portar troppo lungi la severità l'aggiungere alle eccellenti osservazioni presentateci da queste due opere, che un artefice, che oltrepassa i limiti della Scultura per

Ghiberti ha fatto prova di un merito non meno notabile, e forse ancor più reale nella esecuzione di un'altra considerabile opera in bronzo destinata ad ornare la cassa di san Zanobi, vescovo di Firenze; l'unità di azione vi è conservata, ed egli ha questa volta evitato il rimprovero di aver dato un esempio pericoloso. Questo bel pezzo cuopre la parte inferiore della tavola XLII. La scena è separata in due grandi parti ben distinte, e nulladimeno perfettamente collegate fra loro. Il soggetto ne è san Zanobi che resuscita un bambino, che gli era stato confidato, in presenza di sua madre e del popolo. Il corpo del bambino occupa il mezzo della composizione; a diritta, vedesi la madre, che

invadere il dominio della Pittura, si confessa incapace di impiegar nella prima tutte le bellezze, delle quali essa è suscettibile; e che soltanto per nascondere la sterilità del suo genio, egli invoca così dei soccorsi stranieri? *Non omnis omnia fert Ars*, è un proverbio sacro per tutti quelli, che congiungono un'anima sensibile ad un gusto esercitato. L'illusione, o per meglio dire l'incanto prodotto dalla Scultura non consiste ne' prestigj dell'ottica; i mezzi suoi di persuadere sono palpabili. E che vi ha egli da guadagnare in queste associazioni viziose? Il vero amatore ha egli nulla da desiderare, allorchè dopo aver considerato sotto l'arco di Tito il bel basso rilievo in cui la Scultura ha sì giudiziosamente impiegato tutto quello che essa può permettersi in degradazioni, ed in prospettive, va un momento dopo ad abbandonarsi a tutta l'illusione del chiaroscuro di un Correggio, o della magica prospettiva di un Claudio Lorenese?

implorando il santo sembra accorgersi già, che il suo figlio è tornato in vita: a sinistra Zanobi invoca fervorosamente l'assistenza dell'onnipotente. I gruppi accessorj ai due principali personaggi, sono disposti in modo da aggiungere all'importanza ed all'interesse della scena; dal lato della madre, i suoi parenti ed i suoi amici dividono, secondo il posto da essi occupato, il suo dolore, la sua espettazione, la sua sorpresa; dalla parte del Vescovo, il clero ed il popolo aspettano con una confidenza più tranquilla l'effetto delle di lui preghiere.

L'Artefice non è stato costretto per esporre il suo soggetto, per figurare il luogo della scena, a ricorrere ai mezzi alquanto forzati, che la mancanza dello spazio avevalo obbligato ad impiegare nelle porte del battistero. Un vasto campo gli ha permesso di sviluppare su tre piani tutta la sua composizione. Fabbriche magnifiche occupano il fondo di una piazza bella e grande; la posizione loro, quella delle figure del piano intermediario, e quella delle figure del davanti della scena sono indicate in una maniera sensibile dal progressivo abbassamento del rilievo, e dall'impiccolimento graduato delle forme, che conservano nulladimeno le loro naturali proporzioni. Del resto, un'ordinazione generale semplice e grande, la perfetta conservazione delle convenienze di età e di sesso, la verità e

la varietà delle espressioni, una grazia ingenua nelle figure dei fanciulli, nobile ed interessante nelle arie delle teste delle madri, la correzione del disegno, ed una bella disposizione di panneggiamenti caratterizzano questa gran composizione, e riempiono di maraviglia quelli, che attentamente la esaminano (1).

Non bisogna dissimular per altro, che i bassi rilievi di Ghiberti, riprodotti per mezzo dell' incisione (2), vi ricevono dalla finezza, e dalla

(1) Si può vedere nella sezione di questa opera relativa alla *Pittura* tavola CXLVII in qual modo Masuccio amico, e contemporaneo del Ghiberti ha trattato in pittura lo stesso soggetto.

(2) Ecco, per ordine cronologico, le sole incisioni dei bassi rilievi eseguiti da Lorenzo Ghiberti, per l' ornamento della porta maggiore del battistero, delle quali io ho fino a questo giorno notizia.

La prima collezione, che io ho citata di sopra è stata pubblicata in Firenze nel 1772 da Ferdinando Gregori, e Tommaso Patch in fol. atlant. La porta vedesi nel suo intiero sul primo foglio. Le tavole sono in numero di ventiquattro. Il tutto è inciso a contorno semplice metà dell' originale.

Quello, che io ne offro qui nelle tavole XLI e XLII è stato inciso nel 1790.

La totalità è stata riprodotta nel 1798 su i gessi, che ne possedeva la celebre Angelica Kauffmann, i di cui talenti e le virtù ecciteranno lunghi rincrescimenti per la sua perdita. I disegni sono stati fatti da Fedor Iwanowitsch Calmucco. Il tutto inciso a semplice contorno è stato pubblicato a Roma in fol. atlant. da Enrico Killer abile scultore svizzero.

libertà del bulino, quei contorni facili e midollosi, che non offrono sempre i bronzi originali malgrado tutta la cura con la quale questo artefice gli metteva a pulimento. Vi si trova qualche volta della secchezza, ed anche una specie di asprezza, che urtano al primo colpo d'occhio, e di cui non si può render conto, che attribuendole all'età dell'Arte appena uscita dall'adolescenza, e considerandole come resultati di studj incompleti, o come i prodotti di una scienza, che si era saputa acquistare, ma che non si sapeva ancora nascondere. Del resto questa mescolanza di alcuni leggeri difetti con le bellezze di ogni genere, delle quali brillano i bassi rilievi di queste porte famose, veramente degne di essere *le porte del paradiso,* (1) se-

Finalmente il Calendi fiorentino, (*anzi Pratese*) ha incisa una nuova collezione di questi bassi rilievi dietro i disegni di Santi Pacini, sotto la direzione del celebre Morghen, e l' ha pubblicata in Firenze 1802 in fol. atlant.

(1) L' uso di decorar di sculture le porte dei templi esisteva dalla più alta antichità. Salomone le coperse dei più ricchi ornamenti: *et sculpsit Cherubim, palmas, et cælaturas valde eminentes*. Reg. lib. 3 cap. 6.

Pausania nel suo viaggio in Elide dà la descrizione dei quadri in incisione, o in intaglio, che ornavano le porte del tempio di Giove in Olimpia. Vi erano rappresentate le fatiche di Ercole.

Virgilio Eneid. lib. 6 descrive le porte del tempio, che Dedalo aveva consacrato ad Apollo nella città di Cuma.

Cicerone nella sua seconda Verrina cita fra i capi d'opera dell' Arte tolti da Verre a Siracusa, le porte del tempio di

condo l'espressione di Michel Angelo il miglior giudice del tempo, questa mescolanza, io dico, indicando con precisione il grado a cui l'Arte si era inalzata, serve per stabilire alla metà del decimoquinto secolo la seconda epoca del rinnovamento, la quale noi in questo momento andiamo percorrendo.

Sarebbe mancata qualche cosa alla gloria di Ghiberti, se il suo talento limitato ai semplici bassi rilievi non si fosse esercitato nei generi più sublimi della Scultura; egli ha quindi brillato nella statuaria al paragone di tutti i suoi contemporanei. Fra le statue che adornano l'esteriore di Or san Michele, il santuario celebre, al cui abbellimento hanno contribuito a gara i più abili scultori, che la Toscana abbia prodotti da Andrea Orcagna fino a Giovanni Bologna; fra queste statue, io dico, se ne distinguono tre del Ghiberti, San Giovan Batista, San Stefano e San Matteo evangelista, tutte e

Minerva, sulle quali erano scolpiti diversi soggetti in oro, ed in avorio: *argumenta in valvis.*

Noi abbiamo citato all'articolo delle porte di san Paolo, fuse nell'undecimo secolo altre opere dello stesso genere eseguite in bronzo durante il medio evo, all'epoca della decadenza della Scultura. Quello insomma, che noi vediamo essere stato prodotto in Firenze nel decimoquinto secolo dall'Arte, sembra ravvicinarla ai suoi primi e bei tempi, dei quali noi abbiamo nella presente nota rammemorati gli antichi lavori.

tre in bronzo, e di grandezza naturale. L'ultima principalmente di queste tre figure è notabile per la grandiosità dello stile, la bella disposizione del panneggiamento, e l'armonia, che regna fra le parti; benchè di un carattere differentissimo, essa sostiene vantaggiosamente la prossimità del famoso S. Giorgio capo d' opera di Donatello.

È in cotal modo, che questi due illustri rivali, sempre animati da quella nobile emulazione, che aveva presa nascita nei concorsi aperti per le porte del battistero, non cessarono, durante il corso della loro lunga carriera, di far degli sforzi per superarsi scambievolmente in tutte le branche della Scultura; la costanza dei quali sforzi fu ricompensata dalla gloria, che essi ebbero di congiungere i loro nomi ad una delle epoche più brillanti della storia della Scultura moderna.

Ma se Donatello e Ghiberti debbono a giusto titolo essere risguardati, come i principali autori della felice rivoluzione, che successe allora nella Scultura, l' esattezza della storia ci obbliga qui a ripetere, che questa non fu loro opera esclusivamente: e che essi furono potentemente secondati dai lavori di una moltitudine di abili scultori, loro contemporanei loro allievi, o loro imitatori, che tutti tendevano alla perfezione con le proprie loro

forze, e dei quali molti svilupparono anche un genio libero ed indipendente. Tali furono fra gli altri Simone fratello di Donatello, autore del magnifico mausoleo sepolcrale in bronzo di papa Martino V, del quale noi abbiamo dato il disegno al N°. 6 della tavola XXXVIII; Bertoldo pratico eccellente scuolare di Donatello, e suo compagno nelle sue opere; i due fratelli Antonio, e Bernardo Rossellini, i di cui lavori d'un facile ed elegante scalpello, sono sparsi in tutta l'Italia, (1); ed il giovine Desiderio da Settignano rapito da immatura morte ad un'Arte, di cui egli era la speranza.

Tali furono anche Luca della Robbia, Agostino suo fratello, ed Andrea suo nipote, i quali non solamente lavorarono il marmo con successo, ma si resero celebri egualmente per l'invenzione dei bassi rilievi in terra cotta, che essi ricoprivano di uno smalto proprio a dare alla superficie loro il lustro e la durata del marmo; felici, se conoscendo meglio i limiti della loro arte, essi non l'avessero snaturata volendo

(1) Antonio Rossellini fece, per testimonianza del Vasari, progredir l'arte; egli ne perfezionò il meccanismo, mettendo nell'esecuzione delle sue opere maggior rilievo, mollezza e finimento dei suoi predecessori.

Bernardo unì alla pratica della scultura quella dell'architettura, che egli esercitò in molti luoghi d'Italia, al servizio di papa Niccolò V.

con questi procedimenti, trasportare sui loro lavori il colorito della pittura (1).

Bisogna egualmente contare fra gli abili artisti, che possedeva allora la scuola fiorentina, Pietro, ed Antonio Pollajoli, che coltivarono insieme, oltre la pittura, l'oreficeria, l'incisione delle medaglie, e la scultura in marmo ed in bronzo. Antonio, che era scuolare di Pietro, si distinse particolarmente per l'arditezza del disegno, e per una rara intelligenza nell' anatomia, essendo stato il primo, secondo Vasari, a studiarla nella dissezione dei corpi umani.

Giuliano da Majano, e Benedetto suo fratello, o suo nipote non sono meno meritevoli di una particolare menzione; il primo come buono scultore del pari, che abile architetto, il secondo per aver lavorato con successo, non solo in marmo, ma anche in legno, e principalmente in lavori di tarsia; egli si è mostrato sovranamente maestro in questa ultima parte.

Nel numero finalmente dei più felici imitatori di Donatello, e di Ghiberti bisogna collocare Andrea del Verrocchio, che seguitando le opere di questi grandi maestri si formò uno stile eccellente. Se egli cede loro alcuna volta in gra-

(1) Possono vedersi ai N[i]. 15, e 16 della tav. XXXVIII due saggi di questi bassi rilievi eseguiti in terra cotta smaltata, il primo di Andrea, il secondo di Luca della Robbia.

zia ed in facilità, gli uguaglia spesso nella grandiosità delle forme, e nella dignità dell'azione, così come l'attestano le numerose sue opere fra le quali debbono esser citate la statua equestre in bronzo di Bartolommeo Colleone, eretta a Venezia sulla piazza dei santi Giovanni e Paolo, e principalmente il bel gruppo di san Tommaso, che pone il dito nella piaga di Gesù Cristo da lui eseguito egualmente in bronzo per la facciata esterna di Or-San-Michele, e del quale si può vedere la parte superiore incisa sotto il N°. 22 della tavola XXXVIII.

Sarebbe indubitatamente facile l'aggiungere alla moltitudine già sì imponente di tali nomi, quelli di molti altri scultori di merito, come Michelozzo, Mino, ed Andrea da Fiesole, e tutti gli abili pratici, dei quali questa piccola città fu per così dire il semenzajo; ma quelli da noi indicati bastano al nostro oggetto, che era di dimostrare che indipendentemente da Donatello e da Ghiberti, Firenze vedeva fiorire allor nel suo seno una moltitudine di altri varj talenti, che ciascun nel suo genere, contribuivano al progresso della Scultura in generale, o di qualcuna in particolare delle sue branche; talenti, che formavano colla loro riunione un focolare la di cui luce era troppo viva per restare lungo tempo concentrata.

In fatti lo splendore, di cui brillava la Scultura in Toscana, si diffuse ben presto su tutte le altre scuole d'Italia; o che istruiti dalla fama dell' importanza delle opere di ogni genere, che si eseguivano in questa terra classica, siano venuti i loro allievi ad attingervi, come alla sorgente, lezioni ed esempj; o che chiamati per lavorare nelle principali città d'Italia i Toscani ci abbiano essi stessi portati i loro principj, e lasciati gli esempj.

È in cotal modo almeno, che nell'Italia inferiore videsi migliorar l'Arte, da principio in Roma per il soggiorno e i lavori di Antonio Filarete, e di Simone fratello di Donatello; poscia in Napoli per quelli di Donatello istesso; di Michelozzo suo allievo; di Antonio Rossellini, e de' due fratelli Giuliano, e Benedetto da Majano (1).

(1) Fra gli scultori, che allora distinguevansi in Roma, si conta Paolo Romano, al quale noi abbiamo attribuita la figura equestre in alto rilievo di Roberto Malatesta, fatta da noi incidere al N°. 7 della tavola XXXVIII, ed il mausoleo del cardinal Filippo di Alençon presentatoci dalla tavola XXXIX.

A Napoli si vedean fiorire Antonio Bamboccio, di cui si è dato un basso rilievo nel N°. 1 della tavola XXXVIII; Andrea Ciccione, autore del monumento eretto nella chiesa di san Giovanni a *Carbonara* in memoria del re Ladislao; Guglielmo Monaco, il quale gettò in bronzo le porte di Castel nuovo; ed Aniello Fiore, gran partigiano della scuola fiorentina; degni precursori tutti di Marliano, e di

Ed in simile maniera è che videsi aggrandirsi, e perfezionarsi in Milano, sotto l'influenza di Michelozzo e di Filarete; in Modena sotto quella di Agostino della Robbia; in Padova per i lavori di ogni genere, dei quali l'arricchì Donatello; e finalmente in Venezia per quelli di Andrea del Verrocchio.

Questa ultima città più che qualunque altra seppe profittare per il vantaggio della sua scuola dell'esempio datole da quella di Firenze. Divenuta potente per l'estensione del suo territorio, del suo commercio e della sua industria trovavasi essa nelle circostanze più proprie per favorire i progressi dell'Arte: una porzione della fortuna pubblica fu consacrata al di lei incoraggimento; esempio, che seguito dai cittadini opulenti, fornì agli artefici di questa scuola il mezzo di mostrare i loro talenti. All' emulazione eccitata da un sì nobile impiego delle ricchezze pubbliche e private, è dovuta l' energia, che l'Arte prese allora in Venezia; il gusto toscano non gettò altrove così profonde radici; in veruna altra parte non ebbe più abili imita-

Giovanni da Nola, che furono la gloria della scuola Napoletana nel secolo successivo.

Verso lo stesso tempo comparve in Napoli anche Guido Mazzoni di Modena detto il Modanino, abile plasticatore del di cui merito non abbiamo potuta dare, che una leggera idea nei Ni. 4 e 5 della tavola XXXVIII.

tori. Fiorirono allora fra gli altri i Lombardi ed i Leopardi, che hanno riempita la capitale ed il territorio di eccellenti opere; Vellano di cui si gloria Padova, ed il suo compatriotta Andrea Riccio, il più celebre degli scuolari, che Donatello istruì in questa città. Le produzioni di questi abili maestri non cedono punto, in molti rapporti, a quelle che l'epoca seguente vidde fiorire, epoca nella quale la Scultura veneziana giunse al più alto grado di perfezione, a cui essa sia mai pervenuta.

Tav. XLIII. Incisioni in cavo eseguite da Valerio Belli sopra uno scrignetto di cristallo. Sec. XVI.

L' impulsione data dalla scuola fiorentina alla statuaria non solamente si propagò in tutta l'Italia, ma si comunicò anche a tutte le branche secondarie della Scultura.

Noi abbiamo già fatto osservare, che Luca, Agostino ed Andrea della Robbia, furono gli inventori d'un nuovo procedimento, col quale essi davano per mezzo di una copertura di smalto la durata del marmo alle opere di terra cotta. Abbiamo anche osservato, che Benedetto da Majano lavorò con successo in tarsia, specie di mosaico in legno, la di cui esecuzione fu poscia portata più oltre da Fra Giovanni da Verona, e da Fra Damiano da Bologna. Noi aggiungeremo qui, che Pietro ed Antonio Pollajuoli fecero progredir molto l'incisione

delle medaglie (1): che Verrocchio perfezionò tutti i procedimenti dell'oreficeria, della fusione in bronzo, del lavoro a cesello, e che Desiderio da Settignano, i Rossellini, ed una folla di altri scultori usciti da Fiesole, furono eccellenti nella composizione e nella esecuzione degli ornati.

Il miglioramento fecesi sentire anche nella tarsia, o dammaschineria sopra i metalli, ed in molti altri generi anche minori d'incisione. Valerio Belli abile incisore di medaglie, che fiorì verso la fine del secolo decimoquinto, e durante tutta la prima metà del decimosesto, si esercitò, e riuscì superiormente nell'incidere il cristallo di rocca; genere di lavoro che il lusso, egualmente che l'amore dell'Arte messero allora molto in voga (2).

Non saprebbesi dubitare, che gli antichi abbiano con successo praticata quest'Arte. Plinio ci racconta, che Nerone, principe le di cui mani

(1) Nella spiegazione della tavola XLVIII noi esporremo con maggiori particolarità quanto contribuirono al progresso generale dell'Arte l'incisione delle medaglie, e quella delle pietre preziose.

(2) Il signor Mariette, tom. 1, pag. 82 del suo trattato delle *Pietre incise*, spiega con una gran chiarezza, come i lavori in cavo dell'incisione sul cristallo, vi prendono l'apparenza del rilievo. Questo genere d'incisione non è più tanto adoprato, quanto lo era presso gli antichi, e come lo è stato nel secolo decimosesto.

dovevano esser sempre fatali a tutto ciò, che esisteva di bello e di buono, spezzò un giorno due vasi di cristallo, che l'incisione aveva arricchiti di soggetti tratti dall'Iliade.

Vasari cita molte opere dello stesso genere eseguite da Valerio, fra le quali si distinguono una croce e due candelieri di cristallo, ordinati dal papa Paolo III, e sopra i quali erano incisi i misteri della passione; ed uno scrignetto in oreficeria ed in cristallo, che fu lavorato per il papa Clemente VII. Allora che nel 1533 questo pontefice condusse a Marsiglia (1) Maria dei Medici per maritarla al principe, che fu poi Enrico II, fece presente dello scrignetto a Francesco I. Questo prezioso mobile è ritornato poscia, non si sa per qual circostanza, nella galleria di Firenze, ove deve ancora trovarsi.

L'uso degl'incisori di questo tempo era di tirar delle impronte dalle loro opere, sia nel corso della lavorazione per giudicarne i progressi, sia quando esse erano terminate per moltiplicarne il godimento. Queste impronte erano

(1) Maria dei Medici figlia del gran Duca Francesco I e di Giovanna di Austria, nata il 1573, 21 agosto, non può esser certamente quella, che Clemente VII condusse 40 anni prima a Marsiglia per maritarla a Enrico II re di Francia; bisogna adunque correggere una tale svista, sostituendo Caterina dei Medici, alla quale precisamente si riferiscono le altre particolarità mentovate dall'autore. (*N. del T.*)

in gesso, in zolfo, in piombo, e qualche volta anche in oro. Il principe Stanislao Poniatowski possiede fra le sue collezioni, in ogni genere tanto preziose, una serie d'impronte in oro ed in piombo, fatte probabilmente sulle incisioni dello scrignetto di Clemente VII. Egli mi ha permesso, con quella compiacenza, che egli mostra per tutto ciò, che può contribuire al vantaggio ed alla gloria dell'Arte, di fare incidere queste impronte nella tavola XLIII, ed esse vi sono rappresentate nella grandezza delle originali.

Tutto è in esse convenienza e nobiltà nella ordinazione de'soggetti, nel movimento generale dell'azione, ed in quello di ciaschedun personaggio; nella scelta delle forme, e del panneggiamento; infine nell'invenzione dei fondi, che determinano il campo della scena. Si desiderebbe di conoscer l'autore di queste belle composizioni, giacchè Vasari dice in chiari termini, che Valerio lasciava agli altri la cura d'inventare, e disegnare i suoi soggetti. La di lui parte adunque di elogj non può fondarsi che sull'esecuzione dell'incisione; ed egli aveva probabilmente acquistata questa esecuzione tanto perfetta collo studio delle migliori produzioni dell'Arte antica e moderna, delle quali egli possedeva una ricca collezione.

È necessario di osservare, che lo stile generale delle invenzioni, e del disegno nelle opere eseguite da Valerio, sebbene assai degno di elogj, ed anche vicino a quello di Raffaello, non ha non ostante la delicatezza, la facilità, la grazia incantatrice, che caratterizzano questo inimitabil pittore; e che quello, che in esse ritrovasi di sostenuto e di solido, non è neppur questo il grandioso dello stile di Michelangelo. Checchè ne sia, sappiamo ancora godere di questi bei prodotti del rinnovamento dell'Arte, e paghiamo nel tempo stesso un tributo di stima ai personaggi illustri, che ne conoscevano il pregio abbastanza per accordare a quelli, che ne erano autori, i più nobili incoraggiamenti (1).

Tav. XLIV.
Diversi medaglioni scolpiti in legno, ed in bronzo.
Sec. XV e XVI.

Opere della natura di quelle, che abbiamo finora descritte, dovevano di poco precedere l'invenzione dei medaglioni storici; e l'uso in fatti se ne stabilì presso a poco verso lo stesso tempo, e l'esecuzione se ne migliorò seguendo la medesima progressione dalla metà del decimo

(1) Alcune lettere di Federigo marchese di Mantova, e del Bembo, provano l'infinita stima, che essi facevano dei talenti di Valerio, e la loro premura per fare acquisto delle sue produzioni. La di lui riputazione penetrò fino in Inghilterra. Orazio Walpole nella sua opera intitolata *Anecdotes of Painting in England*, sembra persuaso, che vi si portò egli stesso, e cita molte opere di questo artefice, che io ho vedute nelle sue collezioni.

quinto secolo fino ai primi anni del decimo sesto.

La tavola XLIV ne offre uno, che sembra appartenere al principio di questa epoca. Rappresenta di faccia il papa Paolo II, che tiene pubblico concistoro, e sul rovescio Gesù Cristo che apparisce nel giorno del giudizio universale in tutta la sua gloria coll'iscrizione. *Justus es, Domine, et rectum judicium tuum. Miserere nostri, Domine, miserere nostri*. L'applicazione di queste parole ai due soggetti rappresentati sul medaglione, dà qualche verosimiglianza all'opinione, che il solenne concistoro, del quale qui si tratta, sia quello nel quale il papa dichiarò decaduto dal trono Giorgio Podebrac re di Boemia, sospetto di aderenza all'eresia degli Ussiti. Di qualunque valore sia questa ipotesi, bisogna fissar l'epoca di questo medaglione fra il 1464 e il 1471; giacchè è in questo tempo, che Paolo II occupò la santa sede.

Benchè si sapesse già allora dare alle figure un rilievo, che era spesso anche troppo considerabile, quello del medaglione di Paolo II è eccessivamente basso, e di una esecuzione generalmente stiacciata. Le linee di prospettiva indicano sole il posto dei personaggi; niuna degradazione negli oggetti concorre all'illusione. Il fatto è in certa maniera offerto, come si leg-

gerebbe nel più antico stile di scrittura, vale a dire per mezzo di figure segnate con un rilievo dolce ed uniforme sopra una superficie qualunque (1).

Molti contemporanei di Valerio Belli, come Matteo del Nassaro, Giovanni delle Corniole, Pietro Maria da Pescia, ed alcuni altri dei quali Vasari ha parlato (2) egualmente si distinsero nello stesso genere di lavori; ma fu principalmente Giovanni Bernardi da Castel Bolognese, che fece fare nei primi anni del secolo decimo sesto dei grandi progressi all'Arte d'incidere i cristalli, le pietre preziose, ed i medaglioni di bronzo. Questo abile artista lavorò in tutti i generi un gran numero di opere interessanti per

(1) Questo medaglione della grandezza della stampa, è stato trovato poco più di venti anni fa, come io lo indico nel sommario delle tavole.

(2) Uno dei più notabili è senza dubbio Benvenuto Cellini fiorentino, conosciuto egualmente per il suo trattato dell' orificeria, per le memorie della sua vita scritte dà lui medesimo, e per i suoi numerosi lavori in tutti i generi dell' Arte, della quale ora trattiamo, oreficeria, intaglio, incisione sul cristallo, e sui metalli, medaglioni, ritratti; egli s' inalzò anche fino alla statuaria in bronzo. Durante più della metà del decimo sesto secolo egli esercitò senza posa la sua instancabile attività sia in patria, sia in Roma per Clemente VII, o in Francia per Francesco I. Sono molto dolente, che fra le molte opere di eccellente maniera attribuite a lui, e che io ho avute sotto gli occhi, niuna mi sia sembrata avere un tal carattere di autenticità da poter essere da me qui prodotta.

il papa Clemente VII, e per i cardinali Ippolito de'Medici, Salviati e Farnese, che tutti avevano ricevuto dalla loro famiglia, o dalla loro patria lo stesso gusto ereditario per le Belle Arti. Fu per il cardinale Ippolito che egli fece il medaglione in bronzo, che si vede qui al N°. 3, e che rappresenta da una parte il ratto delle Sabine, e dall'altra una caccia del leone nel circo.

Se Bernardi ha inventati e disegnati da per se stesso i due soggetti, che egli ha incisi su questo medaglione, non si saprebbe mai troppo lodarnelo; simili composizioni farebbero onore ai più esercitati artefici di quel tempo. Il merito ne è tale, che si sarebbe anche tentati di credere, che Bernardi ha imitato qui qualche cammeo, o intaglio antico, come facevano allora molti altri de' suoi rivali; questo serve almeno a provare, che questo artefice non aveva trascurato d'istruirsi, visitando nei suoi differenti viàggi a Roma le belle collezioni di antichità, che erano state formate. Alcune particolarità del ratto delle Sabine offrono delle situazioni, e delle espressioni interessanti; nella caccia il movimento degli uomini e dei cavalli ha un carattere di forza e di vivacità analogo alla scena; nei due soggetti le figure rappresentate sopra uno stesso piano offrono un rilievo, che non fa perder nulla della loro forma, piacevole per le

donne, robusta per gli uomini; finalmente le fabbriche senza essere degradate per la prospettiva colla diminuzione delle proporzioni, o del lavoro, non apportano veruna confusione all'occhio, e determinano bene il fondo della scena. Quantunque quest'opera non porti veruna data, le circostanze colle quali Vasari accompagna la descrizione, che egli ne ha fatta, danno luogo a pensare, che essa deve esser collocata nei primi trent'anni del decimosesto secolo; epoca dello stato più florido di questa branca della Scultura (1).

Il medaglione N°. 1 ha ottenuto su questa tavola un posto a cagione della singolarità della sua esecuzione, e della penuria in cui noi siamo di simili monumenti della Scultura greca moderna. Esso è di legno di cedro. Le figure rappresentano da una parte Gesù Cristo in mezzo ai dodici Apostoli; dall'altra la Vergine circondata da altrettanti profeti. Le due iscrizioni sono da me riferite nel sommario descrittivo

(1) Il signor de Caylus in una memoria *sulla prospettiva degli antichi,* tom. 23 della raccolta dell'*Accademia delle Iscrizioni,* pag. 334, cita un medaglione della collezione del re, sul quale si vede il ratto delle Sabine rappresentato con tutta l'arte della prospettiva. Nulladimeno l'azione non sembra figurata in una maniera tanto distinta quanto nell'opera del nostro moderno incisore, o forse l'artista antico ha scelto per la composizione un momento differente nello stesso soggetto.

delle tavole. I personaggi son posti su ramoscelli d' albero senza profondità, e di una sottigliezza di tratto tale, che essi non sembrano, che tante linee, o fili facienti una specie di filigrana a giorno. Probabilmente sarà questo opera dei monaci del monte Athos, che consacravano la loro pazienza e la loro devozione in lavori simili.

Tav. XLV.
Mausoleo della famiglia Bonsi in S. Gregorio del monte Celio a Roma.
Sec. XVI.

Noi abbiamo veduto nelle ultime quattro tavole la Scultura distinguersi, passando dal decimoquinto al decimosesto secolo, per diversi generi di lavori notabili per la correzione, ed anche per la nobiltà delle forme del disegno. Durante la stessa epoca, anche la classe di monumenti, che ha già forniti così importanti materiali alla nostra storia, i monumenti sepolcrali, fannosi osservare per alcuni cangiamenti felici, e per non meno rapidi progressi. Le nuove opere, benchè nel fondo di una invenzione presso a poco simile a quello, che noi abbiamo veduto negli esempi presentati sulle tavole XXIV, e XXXIX, differiscono pure molto dalle prime, per la scelta degli ornamenti, che un gusto più puro prendeva in prestito dall'Architettura e dalla Scultura, e principalmente per l'estrema diligenza, che una pratica più esercitata portava nell' esecuzione di tutte le particolarità.

Trovansi dei notabilissimi esempj di questo genere di monumenti nelle chiese di Bologna e di Firenze, e soprattutto in quelle di Roma; noi citeremo fra queste ultime, santa Maria del Popolo, la Minerva, S. Clemente, e S. Gregorio. Le statue, i ritratti, i bassi rilievi, e tutte le parti della scultura storica vi son trattati con quel miglioramento di stile, che caratterizza il rinnovamento dell' Arte; ma ciò che colpisce principalmente è la leggerezza ed il finimento, la diligenza e la grazia, la ricchezza e la varietà degli ornamenti, che questi mausolei ci presentano. Quello che è inciso sulla tavola XLV è sotto questo rapporto uno dei più interessanti.

In un quadro di Architettura appoggiato sopra uno dei muri laterali del portico della chiesa di S. Gregorio in monte Celio, trovansi distribuite in convenienti proporzioni, le differenti parti, delle quali doveva il mausoleo esser composto, sia per l' uso del tempo, sia per la volontà dei fondatori. Di fronte, e nella più elevata parte, le immagini della Vergine e del bambino Gesù in mezzo a due angioli in adorazione, sembrano indicare gli oggetti di una devozione speciale della famiglia, ovvero dei due personaggi defunti. Al disotto un sarcofago, il quale senza essere di una forma antica ha una grazia particolare, racchiude gli avanzi dei due

nobili fiorentini, ai quali è stato inalzato il monumento. Più basso vedonsi i loro busti; e finalmente sopra una tavola incastrata nella base una iscrizione rammenta tutto ciò che può rendere interessante la loro memoria (1).

Tutte le parti di questo insieme, che erano suscettibili di ornamenti, son coperte di arabeschi del genere di quelli, che la pittura adoprava nei secoli decimoquinto e decimosesto. Un tale necessario abbellimento dell' architettura è stato eseguito con un rilievo dolce, e poco sporgente, come per non nuocere all' effetto principale; ma sembrerebbe che lo scultore siasi vendicato della dipendenza, che eragli stata imposta, con un lavoro di scalpello il più prezioso ed il più ricercato. Questo finimento che si accosta alla secchezza, può essere anche riguardato come il carattere presso a poco generale de' monumenti dello stesso genere eseguiti in questa epoca.

Quantunque nessuna indicazione ci faccia conoscere l' autore di questo monumento, si può credere nulladimeno, che esso si dee o a Sansovino, o ad uno dei fratelli Rossellini, dei quali

(1) Alcune ricerche fatte recentemente in Firenze da un uomo che conosce egualmente bene la storia di questo paese e dell' Arte, mi assicurano, che i fratelli Bonsi sono morti al principio del secolo decimosesto, e che in questa epoca il monumento è stato loro eretto.

noi abbiamo di già parlato; tutti e tre erano egualmente abili come scultori, e come architetti, e molte altre opere della stessa specie sono loro attribuite nel modo il più autentico. Vasari ha detto di Antonio Rossellini morto nel 1466, che egli aggiunse, dopo Donatello all'Arte della Scultura *una certa pulitezza, e fine;* Winckelmann crede, che i lavori del genere, che attualmente ci occupa, sono dovuti a Sansovino, e ne cita la maniera, come quella che ha preceduto il grande e bello stile del cominciamento del secolo decimosesto.

È in fatti immediatamente dopo, che noi arriviamo alla brillante epoca, che sarà il termine delle nostre ricerche, e di cui troveremo un rapido prospetto nelle due tavole susseguenti.

TERZA EPOCA

INTIERO RINNOVAMENTO

DELLA SCULTURA

NEL SECOLO DECIMOSESTO

Tav. XLVI. Disegno del mausoleo progettato da Michelangelo Buonarroti, per la sepoltura di papa Giulio II nella chiesa di S. Pietro in vincoli a Roma. Sec. XVI.

I puri piaceri, che le Belle Arti spandono sul sempre troppo burrascoso corso della vita, non sono i soli benefizj, che possono attenderne i popoli, che sanno sentirle, e coltivarle. Esse preservano anche al di là del sepolcro gli uomini, dei quali hanno abbellita l' esistenza, e depositarie della più nobile eredità loro, realizzano in qualche modo per essi il desiderio dell' immortalità, uno dei più bei prodotti, e de' sostegni più utili dello stato sociale.

La memoria di tutte le virtù, la gloria di tutte le azioni, i tributi dell' ammirazione, gli omaggi della riconoscenza, l' espressione dell' amor paterno, della pietà filiale, della tenerezza conjugale, tutte le affezioni del cuore, e tutte le rimembranze dello spirito si depositano, e si trasmettono sopra monumenti, per la composizione e per l' abbellimento dei quali riuniscono i loro lavori l' Architettura e la Scultura.

Fra le tante interessanti osservazioni, che il signor de Caylus si compiaceva di comunicare agli artefici ed ai giovani amatori, egli mi ha ripetuto sovente, che era possibile di riconoscere lo stato più o meno felice dell' Arte nell' epoche differenti, come anche la situazione politica, ed il carattere religioso e morale dei popoli, nelle forme, lo stile e le particolarità, che ci offrono i sepolcri ed i mausolei. I soccorsi, che mi sono stati forniti da questo genere di monumenti nelle differenti parti della storia delle tre Arti, mi hanno pienamente confermata la verità di una tale osservazione.

Io ho citati nel numero dei mausolei del tempo della romana repubblica quelli dei Scipioni e dei Bibuli, dei quali una nobile semplicità forma il principal carattere. Giunti al tempo dell' impero, noi troviamo quelli di Augusto e di Adriano, che sembrano annunziarci colla loro grandezza la potenza di questi padroni del mondo. L' Architettura fece allora una parte principale in questi monumenti, ma essi rientraron ben tosto nel dominio della Scultura. A misura che noi discendiamo, le urne, i sarcofagi tanto moltiplicati per il volgo degli uomini, portano la doppia impronta dell' abbassamento dell' impero, e del declinamento dell' Arte nello stile dei bassi rilievi, dei quali essi sono sopraccaricati, nella confusione delle particolarità sosti-

tuite alla vera ricchezza. Per quello che si riferisce alla religione, lo stato dell'Arte si riconosce principalmente sugli oggetti, che sono stati tolti dalle catacombe, e ci si trovano nel tempo stesso i segni evidenti di una total decadenza. Finalmente nel lungo intervallo di tempo, che è scorso fino al primo momento del rinnovamento della Scultura, sono monumenti dello stesso genere, che ci fanno egualmente riconoscere da principio, e stabilir poscia per noi il tempo del di lei rinascimento, ciò che abbiamo potuto osservare sulle tavole XXIV, XXVII, XXVIII, XXX e XXXI.

Dopo il momento in cui, gli sforzi dell' Arte per uscire dalla sua seconda infanzia, hanno dato un così vivo interesse alle nostre ricerche, rammentiamoci, che le tavole XXXII e XXXIV, che ci hanno mostrato nei lavori di Niccola da Pisa, e de' suoi scuolari, il primo momento, o la prima epoca del rinnuovamento, rappresentavano de' sepolcri. I bassi rilievi scolpiti da Lorenzo Ghiberti sulla cassa di san Zanobi, ci hanno servito nella tavola XLII a caratterizzare la seconda epoca di questo rinnovamento. La terza e l'ultima ci sarà ora offerta, in un monumento dello stesso genere, dal genio di un uomo veramente capace di assicurare una memoria immortale ai suoi illustri contemporanei, e che fece per essi ciò che l'Arte aveva fatto

nel suo maggior vigore per Augusto e per Adriano.

Ora noi vedremo finalmente comparire ciò, chè mancava ancora per costituire l'ultimo grado del perfezionamento della Scultura rinnuovata; una più pura scelta di oggetti, una profonda scienza nella maniera di eseguirgli, ed una elevazione di pensiero frutto di un più squisito sentimento. Il tempo, ausiliatore tanto necessario del genio per portare al più alto punto di perfezione le umane invenzioni, aveva riserbato dopo tre secoli di sforzi l'onore a Michelangelo di fare per la Scultura, ciò che Raffaello fece in seguito per la pittura (1).

Uno dei primi lavori di Michelangelo in un Arte, che egli aveva coltivata dalla sua prima gioventù, è il mausoleo, che Giulio II aveva risoluto di farsi edificare, mentre viveva. La tavola XLVI è incisa dietro un disegno originale,

(1) Vasari ce lo presenta, come mandato dal cielo per insegnare alla terra quello che è la perfezione nelle Arti del disegno, e particolarmente nella Scultura. *Gli artefici hanno veduto,* dice egli, *squarciato il velo della difficoltà.* Egli aveva già detto in una prefazione della terza parte della sua opera, che le di lui produzioni avevano condotta l'arte all'ultimo termine della perfezione, stabilendole sopra il più solido fondamento.

Mengs sembra esserne persuaso, quando nel cap. 5 della sua *Storia del Gusto*, dice, che la Scultura venne innalzata da Michelangelo fino alla scelta, e che da questa scelta nacque il gusto nell'arte.

che sembra essere uno dei primi pensieri dell'artista per la composizione di questo monumento. Lo sviluppo della sua architettura, ed il numero straordinario delle figure, delle quali il monumento doveva essere ornato sulle sue quattro faccie, l'avrebbero reso uno dei più sontuosi di quelli dello stesso genere, che avevano fino allora inalzato gli antichi e i moderni. Se ne trova il progetto intiero, e le particolarità nella vita di Michelangelo del Condivi (1) ed

(1) Il disegno originale di questa incisione è passato nella mia collezione da quella del signor Mariette.

Io non saprei trovar nulla di meglio per far conoscere ciò che doveva essere, e ciò che è attualmente il mausoleo, di cui si tratta, che trascrivere una delle note delle quali questo conoscitore, il più profondo del suo secolo, ha arricchita la bella edizione della vita di Michelangelo scritta dal Condivi, impressa in Firenze nel 1746. Egli aveva mandato una copia di questo disegno a Monsignor Bottari, dietro la quale questo prelato ne ha inserita un' incisione ridotta nella sua edizion di Vasari. Quella, che io riporto è calcata sull' originale, che mi appartiene.

Trovasi nel quarto volume delle *Vitae romanorum Pontificum* di Ciacconi, edizione seconda, un' incisione del mausoleo tale quale attualmente si vede nella chiesa di S. Pietro in Vincoli. Ma lasciamo parlare il signor Mariette.

« La descrizione, che Condivi fa del sepolcro di Giulio
« II in ordine a quello, che Michelangelo aveva intenzione di eseguire, è intieramente conforme al disegno
« originale, che io posseggo di questa magnifica composi-
« zione.

« Il mausoleo doveva essere isolato, e su ciascun lato
« dovevano essere quattro figure di schiavi in piedi, che
« avrebbero sembrato di essere incatenati ad altrettanti

in quella scritta da Vasari. Quantunque vivente Giulio II e dopo la di lui morte alle istanze dei Duchi di Urbino suoi parenti, Michelangelo siasi occupato, riprendendola diverse volte

« termini, avanti i quali si sarebbero collocate queste sta-
« tue; a ciascheduna estremità delle facciate sarebbero
« state fra le statue degli schiavi, alcune nicchie nelle
« quali si sarebbero poste delle vittorie aventi ai loro piedi
« dei prigionieri prosternati. La stessa ordinazione doveva
« regnare sulle quattro facce, ed al disopra di un corni-
« cione, che avrebbe coronata questa decorazione, Miche-
« langelo poneva otto figure sedenti due sopra ciascun lato,
« che avrebbero rappresentato alcuni profeti, ed alcune
« virtù.

« Il Mosè sarebbe stato una di queste statue. Il sepolcro,
« o sarcofago di Giulio II, sarebbe stato collocato in mezzo
« di esse, e sopra il sepolcro si sarebbe inalzata una gran
« piramide, la di cui sommità sarebbesi terminata in una
« figura di Angelo portante un globo.

« Tale è l'idea, che Michelangelo si era proposto di
« seguire dietro il disegno determinato, che ho nella mia
« collezione.

« Esso è acquarellato sopra un disegno a penna, ed a
« tergo Michelangelo ha delineato con la matita rossa,
« dal vero, le braccia e le mani del suo Mosè in differenti
« aspetti per servirsene nell' esecuzione.

« Io ho pure separatamente il disegno della figura del-
« l'angelo, che porta un globo sulle spalle, che è di una
« maravigliosa eleganza; quello di una figura sedente, che
« doveva rappresentar la prudenza, e che ha in mano uno
« specchio. Oltre di ciò io posseggo, una prima idea per
« la statua di Mosè pure differente per la composizion ge-
« nerale da quella, che è stata eseguita, e sopra lo stesso
« foglio molti piccoli schizzi per le attitudini delle figure
« di schiavo. Sono entrato in tutte queste minute partico-
« larità per far conoscer le premure, che davasi Miche-

dell'esecuzione di questo monumento, esso non è stato terminato; ma si riconosce in quello, che è stato fatto, la grandezza delle idee dell' artefice, e la magnificenza del pontefice al quale egli consacrava il suo maraviglioso talento. La tanto celebre figura del Mosè fa ancora il principale ornamento del mausoleo tale quale noi lo vediamo ai nostri giorni.

« langelo per arrivare nelle sue opere al punto di perfezio-
« ne, e per dare un' idea di quello, che ora non sussiste,
« perchè di tutte le figure, che egli aveva abbozzate, o
« compite, non restano al presente che il Mosè, una delle
« vittorie, e due schiavi. Tutte le statue, che entrano
« nella composizione del sepolcro di Giulio II, che è nella
« chiesa di san Pietro in Vincoli a Roma, non avevano luogo
« nel primo sepolcro, eccettuato il Mosè. Quanto alla sta-
« tua della vittoria, essa è a Firenze, e voi potete parlarne
« meglio di quello, che non potrei far' io. Vasari dice,
« che le due statue di schiavi furono mandate da Roberto
« Strozzi a Francesco I, e che esse erano a' suoi tempi a
« *Cevan;* bisogna leggere *Ecouen,* castello prossimo a Pa-
« rigi, fabbricato dal contestabile di Montmorency, a cui
« senza dubbio Francesco I fece presente di queste due
« statue. Egli è certo, che esse vi sono state, e che erano
« collocate in certe nicchie, in una delle facciate, che
« danno sulla corte. Ma non ci son più presentemente.
« Ignoro il tempo in cui esse furono tolte dal loro po-
« sto, per essere trasportate nel castello di Richelieu in
« Poitou. »

P. Mariette.

Il signor Mariette non poteva prevedere, che queste statue sarebbero state trasferite nel palazzo Richelieu a Parigi, e di là al museo reale del Louvre.

Noi abbiamo avuta occasione di osservare nella parte della storia dell'*Architettura*, in cui trattavasi dei lavori di Michelangelo, che per la Scultura, come egli stesso diceva, si era sentito più gusto, e maggiori disposizioni; e noi abbiamo veduto, che in fatti non fu, che per conseguenza di differenti circostanze, che egli si occupò di pittura, e molto più tardi anche di architettura. Il disegno non era per lui nella pratica di queste due arti, che un istromento generale, come lo era stato per gli artefici dell'antichità, che si distinsero egualmente nei tre generi. Ma per la Scultura, il proprio ed immediato oggetto della quale è di offrire un'immagine perfetta, e veramente dotata di vita del corpo umano, il capo d'opera del Creatore, il disegno e l'anatomia sono i mezzi diretti; essi sono per così dire l'Arte stessa. Michelangelo ne era persuaso; così nessun altro fra i moderni non è giunto tanto bene, quanto lui ad animare il bronzo, a far respirare il marmo. La più ponderata contemplazione, in venti intieri anni, delle sue opere di scultura, ed un lungo possesso di un gran numero dei di lui studj, mi hanno convinto che questa scienza di primo ordine è veramente quella, che caratterizza questo grande artefice. Senza dubbio, egli ne ha abusato. Avendo sorpresa la natura fino nei menomi suoi segreti, egli l'ha portata

qualche volta al di là di se stessa nelle sue opere; le espressioni morali sono spesso esagerate, il movimento fisico è spinto tropp'oltre; le situazioni e l' azione son fuor di misura; molti altri lo hanno già detto fino alla sazietà. Io non temerò adunque di dirlo dopo di loro, e ne porto anche le prove in molti monumenti del suo scalpello, che ci presenta la tavola XLVII.

Tav. XLVII. Altre opere di Scultura di Michelangelo Bonarroti. Sec. XVI.

Ma lasciamo la barba infinita del Mosè, lasciamo le attitudini straordinarie delle superbe figure posate sulle urne dei mausolei dei Medici, N°. 7, particolarità facili a criticare; e vediamo quello, che presenterà sempre tante difficoltà nell' esecuzione, ciò che costituisce veramente la parte sublime dell'Arte, voglio dire, la vita, il carattere, il pensiero.

Vengasi sul luogo ad esaminare questo Mosè, N°. 2, con una attenzione ed una buona fede non offuscate da verun pregiudizio; e ci sarà impossibile di non riconoscere nella sua testa, e principalmente nel suo sguardo, il mortale ispirato, a cui fu permesso di contemplar Dio faccia a faccia; *loquebatur Dominus ad Moysen facie ad faciem.* Se non può negarsi, che questa figura ha delle forme bizzarramente esagerate, bisogna dir del suo autore, ciò che è stato detto del primo dei poeti.

Plein de beautés et de défauts,
Le vieil Homère a mon estime:
Il est, comme tous ses héros,
Trop souvent outré, mais sublime.

(Voltaire)

Le statue dei due Medici, N°. 4 e 6, hanno una espressione più umana e più tranquilla nella attitudine e nelle sembianze. Il N°. 6 che rappresenta Lorenzo duca di Urbino padre di Caterina, moglie di Enrico II re di Francia, è l'immagine di una meditazione profonda. Essa è il pensiere stesso, e la statua ne ha preso il nome, sotto cui è volgarmente nota, *il Pensiere*.

Il Bacco, N°. 1, è una delle produzioni della giovinezza di Michelangelo, ed il frutto dei suoi studj sulle statue antiche; non vi si trova però nè il bello ideale, nè il finimento dell'esecuzione, che distinguono i lavori della scuola greca, perchè l'artefice fiorentino non era destinato a camminare in questa parte sulle tracce dell'antichità; fra le sue mani il grandioso non era sovente, che gigantesco, e le grazie erano sempre un poco selvaggie.

Il corpo del Cristo steso sulle ginocchia di sua madre, N°.5, ci rammenta la scienza profonda, che le sue anatomiche ricerche gli avevano procurato sulla parte fisica del corpo umano. Dovevasi esprimer in esso il termine della vita, la

morte, e giammai si potè meglio riuscirvi, che rappresentando lo stato di abbandono e di prostrazione generale, in cui egli ha mostrato il corpo e le membra del Cristo.

Se Michelangelo è ammirabile per aver saputo rendere con una tal verità la vita, che abbandona un corpo umano, egli lo è ancora più per averla fatta in qualche modo vedere nelle statue animate dal suo scalpello; vi si veggon nascere il movimento e l'azione. È particolarmente nelle figure, che egli ha lasciate imperfette, o in alcune parti di quelle da lui semplicemente abbozzate, che chiaramente si riconosce la gradazione, con la quale egli faceva scendere il sentimento vitale nelle sue opere. La Francia ne possiede un esempio nelle due statue che si vedevano nel palazzo Richelieu; Firenze ne presenta un altro in quelle, che stanno ad ornare una grotta posta all' ingresso del giardino di Boboli. La figura N. 3 è incisa dietro una di queste ultime. Alcune parti del corpo son terminate, ma non lo sono la testa, il braccio e la gamba sinistri. Queste statue rassomigliano in questo stato a quello, che la storia naturale c' insegna di alcuni animali aquatici; nel primo tempo dopo la loro nascita, non offrono ancora, che una massa informe, nella quale esistono, ma in modo latente gli organi, che ricevono infine il moto dopo essersi suc-

cessivamente sviluppati. Lo stesso si vede in questi pezzi di marmo, che non hanno ricevuto dallo scalpello, che un primo abbozzo; l'uso e l'impiego delle parti, che essi rappresentano, sono in certa maniera sensibili, perchè di già vi è annunziata con esattezza la forma delle membra, il contorno generale è corretto, e vi è anche indicata la mollezza della carne; si aspetti un momento di più, e si vedrà arrivarvi la vita. Così questo uomo raro ci rende presenti ad una specie di creazione.

Quando un' artefice possiede ad un tal grado la parte sublime vivificante dell'Arte, gli è propria anche la parte meccanica; schiava questa della prima, come la materia lo è del pensiero, essa vi obbedisce senza sforzo. Una tale verità è sensibile nelle differenti statue, delle quali ora io parlava. Si vede che la pietra ha ceduto al primo colpo dello scalpello; mentre si sente nelle opere di molti altri scultori, che essi hanno dovuto combattere contro il marmo, e che spesso non son pervenuti, che a renderlo rotondeggiante, e pulito, senza vincerlo. Al contrario qui dispariscono la sua forza e la sua durezza, poichè lo attacca una mano fiera ed energica. Sappiamo, che il nostro Puget diceva, che il marmo tremava sotto la sua (1).

(1) Il signor Mariette riporta nella nota 47 alla vita di Michelangelo di Condivi da noi già citata, questo passo di Vigenère sopra le immagini di Filostrato.

Da questa facilità di operare unita al sentimento, nasce l' espressione, e questa si osserva bene nelle due belle figure dei Medici, che io ho citate di sopra. Lavorate da altri esse non sarebbero state, che statue; Michelangelo le ha fatte uomini, o per meglio dire eroi.

Non si può dubitar molto, che egli non abbia mostrato la stessa bravura nell'esecuzione delle sue opere in bronzo; ma egli ne fece poche, ed io credo, che non se ne conosca veruna attualmente esistente. Quella, che merita più il nostro rammarico, è senza dubbio la statua di Giulio II, che egli fece per esser collocata in Bologna, e che fu distrutta dal furore del popolo rivoltato. Lo stile dell' artista era in ar-

« Posso dire di aver veduto Michelangelo, sebbene in « età maggiore di sessanta anni, e non dei più robusti, far « saltare più scheggie di un marmo durissimo in un quarto « d'ora, che non avrebbero potuto fare tre giovani taglia- « pietre in uno spazio di tempo tre o quattro volte mag- « giore; cosa quasi incredibile a chi non l' abbia veduta. « E vi si metteva con una tale impetuosità e furia, che « io pensava che volesse fare in pezzi tutto il lavoro; get- « tando con un sol colpo per terra dei pezzi della grossezza « di tre, o quattro dita; tanto per l' appunto nella desi- « gnazion del modello, che se egli ne avesse levato una « linea di più, correva rischio di aver guastata l'opera in- « tieramente, non potendo il marmo essere riparato come « lo stucco, o la creta.

Lezione di cui forse gli scultori moderni debbono rimproverarsi di non saper trarre tutto il partito possibile, seguendo troppo il meccanismo dell' arte.

monia col carattere del pontefice; vi si vedevano egualmente *maestà, forza, terribilità* (1).

Se si convenga, che una abilità simile nell' eseguire le parti essenziali e costitutive della Scultura, debba necessariamente designar l'epoca del suo intiero rinnovamento, non si sarà sorpresi, che io ne attribuisca a Michelangelo tutto l' onore; e non si sarà, credo, stati scontenti nel trovar qui particolarizzate le prove, già indicate nella storia della Architettura, che constatano l'ultimo passo, che questo uomo celebre tanto giustamente, fece fare all' Arte in generale portandola ad un punto, al quale, e sicuramente al di là del quale, veruno è pervenuto di poi.

Qui terminerei egualmente il corso delle mie storiche osservazioni sulla Scultura, dall' epoca della sua decadenza fino al di lei rinnovamento, se per supplire alla penuria dei monumenti, di cui ho avuto molte volte occasione di lamentarmi, io non credessi utile di richiamare anche l' attenzione del lettore sopra una branca di quest'arte i di cui prodotti, senza dubbio meno importanti per le proporzioni, non sono però meno interessanti delle statue medesime, per gli oggetti da essi rappresentati, e per le notizie di ogni genere, che forniscono.

(1) Vasari vita di Michelangelo.

RECAPITOLAZIONE

GENERALE

DELLA STORIA DELLA SCULTURA

PER MEZZO DELLE MEDAGLIE

E DELLE PIETRE INCISE

In arctum coacta . . . artis majestas. Plin. lib. 37.

Tav. XLVIII. La tavola XLVIII è riempita di medaglie e di pietre incise, disposte in un ordine cronologico, dietro le date, o lo stile di queste produzioni, perchè si possa riconoscere ciò che fu anche questa parte dell'Arte nel suo stato di perfezione, durante la di lei decadenza, ed al momento del suo rinnovamento.

Noi ci contenteremo d'indicar qui gli oggetti principali, che si riferiscono a queste tre epoche, e noi rimanderemo per le altre al sommario ragionato delle tavole, nel quale noi abbiamo riferite tutte le particolarità, che ci sono in questa sembrate suscettibili di un qualche interesse.

Fu per mezzo del più ingegnoso lavoro, che l'antichità seppe consegnare a piccolissime porzioni di metallo, o di pietra la memoria di tanti pensieri, sentimenti, e fatti diversi.

MEDAGLIE.

Quando si pensa, che ci restano delle medaglie presso a poco di tutti i tempi, e che esse portano per la maggior parte seco la certezza delle loro date, si è a prima giunta tentati di credere, che vi si troverà per la storia di questa branca dell' Arte della Scultura, una serie cronologica di materiali più chiara e più autentica di quello, che noi non l' abbiamo avuta per le altre. Ma se s'intraprende poi a formar questa serie, non si tarda molto a convincersi, che senza avere a sua disposizione delle collezioni complete di medaglie in tutti i metalli, e senza poterle rappresentare con una fedeltà perfetta, e secondo un ordine rigoroso di classificazione, sopra un numero quasi infinito di tavole, si avrà molta pena per riconoscere, e per spiegare le differenze, che esse presentano nel corso di tanti secoli.

Queste differenze si riferiscono a molte cause, l'influenza delle quali è più o meno sensibile.

1°. La varietà delle materie, come l'oro, l'argento ed il bronzo, di cui la purezza, la duttilità e la morbidezza danno maggior o minor facilità all'Arte, che le adopera, e le rendono

più o meno suscettibili dell' azione del tempo, che le degrada (1).

2°. Le medaglie, anche contemporanee, offrono nella loro grandezza dei differenti moduli,

(1) Le conseguenze di una tal differenza nelle materie impiegate son quasi incalcolabili. In fatti quando nell' incisione del conio di una medaglia, l' artefice ha dato alle parti di una testa, o di una figura le convenienti proporzioni; allorchè egli ne ha modellate con precisione tutte le particolarità, ciò che egli non può fare, che indicandole come tanti punti nel poco spazio, che lascia all' arnese la piccolezza del campo; allorchè per la diversa maniera, colla quale egli ha lavorate le carni, i capelli, il panneggiamento e gli ornati, egli ha impresso a ciascuno di questi oggetti il suo carattere particolare senza nuocere all' effetto dell' insieme; allorchè finalmente, ajutato da una scienza profonda, egli è giunto alla perfezione nell' esecuzione del suo conio, gli darà ancora certa inquietudine la materia, che egli impiegherà per farne la sua medaglia, perchè essa promette secondo la sua natura, all' opera un più o meno felice successo, all' occhio esercitato più o meno vivi piaceri.

L'oro conta nel numero delle qualità, che lo distinguono dagli altri metalli, quella di offrire i più vantaggiosi mezzi per la fabbricazione delle medaglie. La sua gran densità unita ad una duttilità estrema, gli fa ricever facilmente e con fedeltà conservare le forme del conio. Il suo colore dolce e tenero permette alla vista di afferrarne tutte le particolarità, e lascia dei riposi, che la tranquillizzano. D' altronde il tempo lo rispetta, e non può nulla sulla di lui purezza; esso è inalterabile, e conseguentemente indestruttibile.

L' argento possiede la maggior parte di queste qualità, sebbene in un grado inferiore; egli ha una bianchezza, ed un lucido sfavorevole all' arte, e che affatica la vista; ma per un'altra parte questo stesso lucido sembra renderlo più

che non permettevano di esprimervi colle stesse particolarità, e la stessa esattezza, i tratti ed il contorno degli oggetti, la bellezza e la verità delle forme.

3°. Gli artisti impiegati in questi lavori erano in gran numero, e la disuguaglianza dei loro talenti ne produsse una prodigiosa spesso nelle opere della stessa epoca. Questa differenza di già sensibilissima anche nelle medaglie imperiali e nelle monete, che si battevano nei capi luoghi dell' impero romano, diviene infinitamente più riconoscibile nelle monete battute nelle provincie e nelle colonie (1).

proprio a rappresentare le teste e le figure delle donne, le di cui forme più fluide e meno risentite, esigono un minor numero di passaggi ricercati, e di dotte particolarità.

Il bronzo meno denso dell' oro, ed anche dell' argento riceve dal martello una meno facile impronta. Egli compensa fino ad un certo punto questo suo difetto colla sua durezza, e prende, e ritiene fedelmente i tratti dei contorni. Il tempo gli dà una certa vernice, che non è senza grazia per il colore, e per gli effetti, che ne resultano sulle differenti parti delle figure, che egli rende più dolci; ma questa vernice è nello stesso tempo il resultamento, e la prova della sua alterabilità, e la *patina* che lo abbellisce, lo deteriora, e spesso lo consuma.

(1) Noi abbiamo già avuta l' occasione di osservare, che per farsi un' idea giusta della storia dell' Arte, dalla sua origine fino alla di lei decadenza, bisogna sia nel leggere le opere, sia esaminandone i monumenti, cercarvi dei generali resultamenti, che si applicano a degli spazj di tempo più o meno considerabili.

Si comprende, che oltre le difficoltà nascenti dalla cosa medesima, se ne presentano anche molte altre, allorchè siamo obbligati a ricorrere alle stampe per studiare da se medesimi, o per esporre agli altri il graduato andamento

Soltanto per mezzo di un tal esteso colpo d'occhio gettato sull'insieme delle produzioni dell'Arte, durante un tempo determinato, si può assegnare un carattere distinto e costante a ciascuno dei grandi periodi, che compongono la di lei storia. Se ci si ferma al contrario con una minutissima attenzione a ciascuno dei suoi lavori in particolare, ci troviamo condotti ben presto ad esagerare l'importanza di alcuni fatti isolati, ed a rinvenire ad ogni passo delle eccezioni, che sembrano contradire i più evidenti principj generali, e smentire le conseguenze istoriche le meglio fondate.

Il più sensibile esempio d'un tale inconveniente è quello, che ci presentano i due celebri ritratti di Antinoo, l'uno in basso rilievo conservato nella villa Albani, l'altro colossale in busto nella villa Mondragone. Quantunque eseguiti sotto il regno di Adriano, ed in un secolo in cui l'Arte aveva provato un notabile deperimento presso i Greci, e più ancora presso i Romani, queste due teste non sembrano indegne dei più bei tempi della Grecia.

Non si deve concludere dalla bellezza di queste opere, che l'Arte fosse durante il regno di Adriano ritornata alla sua primiera perfezione; perchè se tale fosse stato l'effetto delle cure, che questo principe dette di buona voglia alla cultura delle belle Arti, molti artisti differenti da quello, che egli adoprò in questa occasione, sarebbero arrivati allo stesso grado di scienza, e ci avrebbero lasciato più di un monumento simile a questi. Bisogna forse attribuire questo successo isolato e momentaneo semplicemente affatto a circostanze particolari, non all'Arte, ma all'artefice, e principalmente alla scelta del soggetto, che egli avea sotto gli occhi.

dell'Arte, dietro tutte le variazioni dello stile delle medaglie. Queste considerazioni mi hanno determinato, primieramente a non prendere gli esempj sui quali si appoggia questa specie di

La natura si era compiaciuta di riunire nella persona di Antinoo tutte le perfezioni, che essa non distribuisce ordinariamente, che una o poche alla volta. Le stravaganze di Adriano per questo favorito, gli onori divini, che egli gli rese, le statue, gli altari, i templi, che gli inalzò, la città, che egli fabbricò per perpetuare la sua memoria, tutto annunzia, che lo scultore incaricato di fare il suo ritratto, come l'immagine della perfetta bellezza, potevasi dispensare dall' andar cercando altrove i modelli sparsi del bello ideale, giacchè lo avea sotto gli occhi; ei ne trovava nella persona di Antinoo il tipo completo, come i Greci lo avevano altravolta trovato in quella di Alcibiade; egli non dovette adunque, che copiare; e con il solo talento dell'imitazione, produsse un' opera degna di esser classata fra i capi d' opera antichi. Solo in tal modo io credo, che possa spiegarsi questa specie di fenomeno nella storia dell' Arte.

Il fatto straordinario offertoci da ciò, che potrebbesi chiamare la Scultura in grande, si è ripetuto più volte in una branca inferiore di questa medesima Arte, nelle medaglie; ed in queste si può molto più chiaramente riconoscerne la causa, senza esser ridotti in qualche modo a sospettarla solamente.

Gli antiquarj sono colpiti da certi miglioramenti, o per dir meglio da certi più felici lavori, in alcune medaglie incise in epoche, che da lungo tempo non ne offrivano più che delle mediocri; ed essi son portati a sospettare un risalto, o un ritorno momentaneo dell'Arte verso la perfezione, laddove non bisogna vedere, che un grado di talento, o di abilità particolare all'artefice, piuttosto che una differenza, che si riferisca all' epoca medesima, e la caratterizzi.

storica recapitolazione, che fra le medaglie di bronzo, perchè esse erano di un uso più generale, e che esse sono a noi pervenute in molto maggior numero; quindi a scegliere i punti di

Si citano soprattutto fra queste anomalie alcune medaglie di Gallieno e di Postumo, ed un medaglione di Treboniano Gallo, opere di un tempo, in cui la decadenza dell'Arte era di già cominciata.

Riguardo alle medaglie di Gallieno, si sarà meno sorpresi del miglioramento, che vi si riconosce, se si osservi, che questo imperatore occupava gli incisori a restituire le medaglie dei più illustri dei suoi predecessori gli Augusti, i Titi e i Trajani, e che l'artefice incaricato dell'incisione delle sue medaglie, scelto probabilmente fra quelli, che avevano abitualmente sotto gli occhi le belle medaglie lavorate ai tempi di questi principi, non avrà fatto, che imitare un lavoro, che egli aveva già avuto il tempo di studiare con attenzione.

L'autore di un medaglione di Giustiniano ottenne nel modo istesso un successo simile nel sesto secolo; e tale fu anche indubitatamente la causa, che produsse ciò, che si trova di plausibile in certe monete del duodecimo, e del decimoterzo secolo, e particolarmente in quelle, che son conosciute sotto il nome di *Augustali di oro*.

Vergara, che le ha pubblicate nella sua raccolta delle monete del regno di Napoli, è persuaso, che l'artefice, che le fece per l'imperator Federigo II, al quale egli dette i titoli di Cesare e di Augusto, ha imitato in questi nuovi lavori le medaglie degli Augusti romani; e questa opinione acquista verosimiglianza, quando si esamina la tavola VI della collezione di Vergara. Vi si vede sotto il N°. 67 una di queste monete, che sembra essere stata copiata da una testa di Probo, o di Augusto, mentre il N°. 6, e soprattutto il N°. 4 offrono altre teste di Federigo eseguite probabilmente lungi dagli antichi modelli, e che per questa ragione sono ad una distanza enorme nel rapporto

comparazione ad una distanza sufficiente gli uni dagli altri, affinchè le differenze divengano più sensibili nell'ordine cronologico.

Non ho nemmeno creduto, che fosse necessario prendere per modelli della perfezione le

della bellezza dalla prima. Tanta differenza ritrovasi fra l'imitazione della natura vivente, ed il copiare gli antichi modelli, nei quali erano state già vinte tutte le difficoltà dell'imitazione.

Il dizionario della Crusca alla parola *Agostaro d'oro* dà al nome di questa moneta d'oro la stessa origine, osservando, che per questa ragione queste monete son poste nel numero delle medaglie.

Alcuni di questi medaglioni, o monete *Augustali* sono stati presentati da noi sulla tavola XXVII sopra la statua dello stesso Federigo II.

Questa statua, benchè mutilata essa sia, può passare egualmente per una delle migliori produzioni del secolo decimoterzo; ed in tal modo tutto concorre per far meritare a questo principe l'omaggio della riconoscenza dell'Arte.

Un medaglione riportato da Maffei nella Verona illustrata, p. 3, cap. VII, ci offre un esempio anche più notabile di un lavoro prodotto da una ingegnosa imitazione nel secolo decimo, in un tempo in cui l'Arte era barbara affatto. È questo il medaglione di Crescenzio famoso per le sue intraprese contro i papi Giovanni XV, e Gregorio V. Vi si vede da una parte la sua testa imitata da quella di Cesare, di cui essa richiama le sembianze con questa leggenda intorno IMP. CAES. AUG. PP. CRESCENTIUS; ed egli è rappresentato sul rovescio, nell'atto di fare un'allocuzione ad una truppa armata, nel modo usato nelle medaglie degli imperatori romani.

Ed ecco in qual maniera le medaglie restituite, e quelle dei bassi secoli, delle quali abbiamo finora parlato, come pure alcune pietre incise degli stessi tempi, presentano al

medaglie dei Greci, che in questa parte dell'Arte come nelle altre hanno di gran lunga superate tutte le altre nazioni. Mi sono contentato di riportare le monete, che nell' epoca la più felice per l'Arte presso i Romani, furono in uso nel loro vasto impero; e per i tempi della più dichiarata decadenza, ho principalmente scelte le medaglie battute nell' impero di Oriente, perchè esse ci provano quanto l' Arte aveva degenerato anche nelle mani dei Greci. Da questa

primo colpo d'occhio, e nell'insieme generale l'idea di una scienza possibile in un artefice, mentre non ve ne era più alcuna nell' Arte. Allorchè si osservano tali produzioni con una conoscenza intima dei principj della teoria e della pratica; allorchè esse si ravvicinano ai loro antichi modelli, non vi si riconosce più, che un lavoro ricercato e minuto, invece della correzione, della grandiosità e della bellezza delle forme e delle particolarità. Si scorge l'abilità di un meccanismo imitatore, e non lo stile sicuro e la franchezza di un talento originale. Per mezzo di una simile attenzione, e difendendosi anche da certi pregiudizj storici, ci si pone in grado di non esser ingannati dalle frodi usate fino dal tempo di Gallieno, e da quelle, alle quali i Padovani, ed altri eccellenti incisori del secolo decimoquinto e decimosesto esposero gli amatori di quel tempo, ed espongono pure quelli de' nostri giorni.

Sembra, che questo sia tutto quello che si può dire sopra un soggetto, per il quale due scrittori, l'uno nel catalogo delle medaglie di Dennery, l'altro nel supplemento di Banduri, hanno creduto, trattandomi con molta benevolenza, di dover farmi prendere col pubblico un impegno, al quale io non ho mai pensato. Il loro sapere, e le collezioni immense, che avevano sotto gli occhi, mettevangli in grado di sodisfarvi infinitamente meglio di me.

disposizione risulta, che un piccol numero di linee offrono allo spettatore un quadro ristretto di questa branca dell' Arte, dall' epoca nella quale essa fu florida in Roma, sino a quella in cui essa fu ridotta anche in Costantinopoli ad uno stato di decadenza, che si confonde colla barbarie.

Le due prime linee della tavola contengono sei teste d' imperatori, e tre d' imperatrici, incise dietro medaglie imperiali di bronzo, scelte fra quelle, che dal primo secolo fino al principio del terzo presentano presso a poco, ciò che l' arte d' incidere i conj ha eseguito di più perfetto presso i Romani. I tre ultimi numeri della seconda linea sono occupati da alcuni rovesci, che richiamano sommariamente lo stile di queste composizioni. Il N°. 10 ha per oggetto una allocuzione, una delle più solenni e delle più frequenti funzioni degli imperatori, o dei generali. Il N°. 11 di un carattere più semplice offre un tipo più prezioso per l' umanità; il premio della conservazione dei cittadini.

Questi primi monumenti servono pel paragone loro coi susseguenti a dimostrare la successiva decadenza, che ebbe luogo nelle parti principali della composizione e dell' esecuzione delle medaglie. Essa è di già sensibile nel regno di Gallieno, la di cui testa comincia la terza linea; e ciò fu per una natural conseguenza della

situazione dell'impero a quest'epoca fatale a tutte le arti in generale. Quella di battere le monete, che risente anche più immediatamente l'influenza delle politiche circostanze degenerò più rapidamente di qualunque altra; gli artefici, che la esercitavano non trovando più nei loro lavori di scultura in grande, l'occasione di darsi agli studj fondamentali della loro professione, divennero ben presto assolutamente incapaci a riprodurre la bellezza delle forme in più piccoli spazj. Per un'altra parte la materia delle monete, la cui tenacità facilita, ed abbellisce il lavoro, alterata nella sua composizione in conseguenza della disgrazia dei tempi, o dell'avarizia del governo non corrispondeva più alla diligenza, che l'artefice, o il monetario potevano dare ancora alla fabbricazione. Tutto concorreva a depravare questa branca altre volte sì florida dell'Arte. Le immagini dei principi, impresse sulle monete dello stato, perderono successivamente qualunque rassomiglianza; e per lo più spesso senza dubbio non poteva esser questo un oggetto di rammarico per i popoli. La degradazione giunse ben presto al punto di rendere inriconoscibili i tratti di figura umana; nel secolo ottavo queste medaglie son veramente da far paura; e portano presso a poco lo stesso carattere poi fino alla caduta dell'impero di Costantinopoli, come può vedersi

sulla quarta linea, ed anche meglio sulla quinta di questa tavola.

Le monete battute in Italia negli stati, che allora la dividevano, non erano nè di miglior lega, nè di migliore stile(1). I rovesci ci offrono la stessa nullità d'interesse nella composizione, la stessa goffaggine nell'esecuzione. I caratteri alfabetici, che anch'essi han relazione in qualche modo al disegno per la loro forma, sempre più trascurati nelle iscrizioni e nelle leggende, vi divengono barbari totalmente, e quasi incomprensibili, ciò che aggiunge l'ultimo tratto a questo quadro di una completa deteriorazione.

(1) Tutto è in decadenza in questi tempi disgraziati. Il deterioramento delle monete segue quello dell'impero, e sembra che anche il carattere degli uomini si alterasse come il valor nominale, ed il peso dei metalli preziosi.

I monumenti dell'Arte non ci offrono più nè stile, nè disegno, nè proporzioni generali, o particolari. Nessun rilievo, che permetta quei passaggi proprj a modellare, ed a graduare le forme; le immagini vi sono impresse piuttosto, che incise. Nessuna varietà nei lavori, adunque nessuno effetto. I tratti della faccia sono senza verità, e senza grazia; la bocca è segnata per mezzo di una linea retta; gli occhi aperti senza misura, esprimono una ammirazione imbecille; sono gli stessi *occhi spaventosi,* come gli chiama Vasari, che noi ritroveremo nelle pitture dello stesso tempo. L' ignoranza è portata al suo colmo, allorchè le teste sono sulle medaglie di faccia, invece di essere in profilo. Allor tutto è falso; quello che dovrebbe elevarsi è stiacciato; ciò che dovrebbe esser cavato, è sporgente e rotondeggiante; tutto vi si ammassa, e vi si confonde.

In seguito alle medaglie ho poste due linee di medaglioni, generi di monumenti, il cui campo più vasto permette all' Arte di più chiaramente enunziarsi nel lavoro delle teste e dei rovesci, ed allo studio di riconoscere più facilmente i personaggi ed i fatti, che gli sono in tal guisa trasmessi. Questi medaglioni sono stati scelti ad intervalli assai distanti gli uni dagli altri per contrassegnare le quattro epoche principali dell' Arte, stato florido, decadenza, rinascimento e rinnovamento. Il lavoro ancora informe del rinascimento si riconosce nei medaglioni, che portano i N'. 49 e 50: il primo è del decimo terzo secolo, o del cominciamento del decimoquarto; il secondo meno difettoso è della metà del decimoquinto.

Fino dai primi anni del secolo decimosesto videsi l' incisione in acciajo, in pietra ed in cristallo avanzarsi a gran passi verso la sua rigenerazione. Dopo il termine del decimoquarto, i lavori degli abili artefici, che noi abbiamo precedentemente citati, avevano finalmente fissata l' epoca del rinnovamento della Scultura; i principj riprodotti da essi nelle statue e nei bassi rilievi si diffusero con successo fino alle minori parti di questa bell' Arte; e l' incisione sopra metalli, dopo di aver provato anch' essa le vicende della decadenza e del rinascimento, segnò l' epoca del suo rinnovamento con opere

eseguite con perfezione tale, che le rende prossime ai modelli dell' antichità. Ciò vien provato al N°. 51 di questa tavola dal rovescio di un medaglione di Paolo III pontefice morto verso la metà del secolo decimosesto.

Do termine a questa serie di monumenti con i ritratti di due grandi uomini, l'esempio, il gusto, le cure e la magnificenza dei quali tanto efficacemente contribuirono ai progressi delle belle lettere e delle Belle Arti; del Petrarca, N°. 52, che il primo dopo il rinnovamento formò una collezione di medaglie, e che consigliava all'imperator Carlo IV d' imitare i modelli offertigli da questi preziosi avanzi dei tempi antichi, e di Lorenzo de'Medici, N°. 53, che fra tanti benefizj sparsi sulle Arti, volle anche ricompensare i talenti degli incisori in pietre, e in medaglie (1).

PIETRE INCISE.

Si è detto con ragione, che l'incisione in pietre è alla Scultura, ciò che la miniatura è

(1) Le premure, che si adopravano in quest' epoca in Italia, e principalmente a Roma per dissotterrare i monumenti in ogni genere dell' Arte antica, moltiplicarono le scoperte delle medaglie e delle pietre incise, e portarono su questa parte di essa, come su tutte le altre, l'attenzione degli amatori, e lo studio degli artisti.

alla pittura. I suoi lavori aggiungono al colorito rosso e purpureo dell' ametista, al verde dolce e vellutato dello smeraldo, un interesse, che rende queste pietre, infinitamente più preziose. Di queste graziose produzioni della natura e dell' Arte le dame romane ornavano, ai tempi di Marziale, con profusione le loro mani. Ma lasciando da parte l' abuso che il lusso e la moda hanno fatto, e fanno ancora delle opere troppo brillanti della incisione in pietre fini, non consideriamo quest' arte, che in se medesima, vale a dire, sottomessa in quasi sempre piccolissime proporzioni agli stessi principj, che guidano lo spirito e la mano degli scultori nella composizione delle statue e dei bassi rilievi.

L' arte d' incidere le pietre ha avuta la sua origine, come la Scultura in grande, nei sentimenti più cari al cuore dell' uomo, i più universalmente sparsi fra gli uomini; nel rispetto per gli dei, l' attaccamento alla patria e al sovrano, tutte le affezioni che risultano dallo stato sociale. Aggiungiamo a ciò un uso particolare in un gran numero di atti della pubblica autorità e della vita civile, uso dal quale resultava l' autenticità delle leggi, la fedeltà nelle convenzioni, il segreto, la confidenza nelle comunicazioni; e noi non saremo più sorpresi delle produzioni innumerabili di un' arte, che

serviva ad usi così variati, ed a così frequenti bisogni. Senza dubbio l' abbondanza dei lavori e la moltiplicità degli artefici dovettero contribuire all' avanzamento rapido di questo genere d' incisione; ma essi contribuirono fors' anco alla di lei decadenza.

Per stabilir l' epoca della sua più gran perfezione, rammentiamoci i nomi di Apollonide, di Pirgotele, di Solone, di Dioscoride. Vediamo questi abili artefici ora incidere a profondi tratti sopra una corniola la tetra maestà di una testa di Giove, il furore empio di una testa di Ajace; ora con un lavoro più leggiero, ma non meno prezioso, tracciare sopra una pietra di pasta più fine i puri e facili contorni del bel corpo di Apollo, le forme mollemente rotondeggianti di quello di Venere; vediamogli ancora, impiegando per un cammeo i due strati di differente colore offerti da un' agata, lasciar l' uno per servire di campo, e modellare di faccia sull' altro una testa di Ercole, o di Augusto con un quasi intiero rilievo; vediamogli finalmente, lungi di essere spaventati dalla varietà dei colori, e dalla gradazione di un' onice sardonica, profittarne nel loro lavoro con una tale abilità, che crederebbesi, che gliela avesse preparata la natura di concerto con l' Arte per esprimervi le carni ed i panneggiamenti in un modo vittorioso del tempo.

Non può quasi dubitarsi, che un gran numero delle antiche pietre incise, e forse le più belle, non siano state imitazioni delle statue e dei bassi rilievi eseguiti dai più abili scultori; nel modo istesso, che le maravigliose pitture dei vasi greci detti *etruschi*, furono probabilmente ispirate dalle opere dei pittori più celebri. La specie di venerazione eccitata da questi ammirabili prodotti dei grandi generi dell'Arte, doveva condurre naturalmente a ripeterle in tutte le maniere (1). Egli è anche probabile, che il lavoro meccanico dell' incisione in pietre imitò nel suo carattere, e seguitò nei suoi progressi quello della scultura in grande. In cotal modo le due arti, fra di loro congiunte da numerosi rapporti, provarono necessariamente le vicende medesime; ed esse in qualche maniera non ci presentano, che una storia medesima, in monumenti tanto differenti per le loro dimensioni.

Ajutati da questa costante analogia quelli, che possiedono numerose collezioni di pietre incise, vengono a capo di classarle in modo da

(1) Questo è quello, che mi è sembrato permettere di applicare a questo genere di scultura secondario, ciò che Plinio dice, cominciando il libro in cui egli parla delle pietre preziose; *In arctum coacta... rerum naturae majestas*. « vi si ritrova in stretti limiti, tutta la maestà delle « grandi opere della natura. »

indicare lo stato dell' Arte presso ciascun popolo, in ciascuna epoca, ed anche in ciascuna scuola; classificazione, che non presenta minore interesse di quella, che cercando nei monumenti medesimi la conoscenza, o la spiegazione dei fatti dell' antichità, non consulta nella loro disposizione, che la natura dei soggetti, che essi rappresentano.

Ma si comprenderà facilmente, che ciò che domanda già una profonda cognizione dell' Arte, un gusto sicurissimo, ed un tatto molto delicato quando si hanno gli originali sotto gli occhi, presenta difficoltà presso a poco insormontabili, allorchè siamo obbligati di riferirsi ad incisioni, la fedeltà delle quali è sempre più o meno sospetta in così piccoli oggetti (1). Ho

(1) Per arrivare in fatti ad una cognizione profonda di questi diversi oggetti, è necessario scegliere monumenti abbastanza distinti per lo stile e per la maniera, perchè essi possano esser classati con evidenza e con sicurezza, non ostante la piccolezza degli oggetti, e la rarità delle date autentiche. Ma egli è sempre difficilissimo di render sensibili i passaggi da una epoca, o da una nazione ad un'altra; qui i punti di contatto son tali, che l' occhio il più esercitato ha della pena a distinguerne le somiglianze, ovvero le differenze.

La collezione di pietre incise di S. A. il principe Stanislao Poniatowski, ordinata col più illuminato gusto, è la più propria a rendere sodisfatti su tante parti interessanti.

I cataloghi dei gabinetti e dei musei, accompagnati da spiegazioni e da figure, gettano senza dubbio qualche lume su questo lavoro, ed offrono utili soccorsi per la classifica-

pensato pertanto, che io doveva limitarmi in questa terza parte della tavola, come nelle altre due, nel presentare un piccol numero di produzioni delle incisioni in pietre, presso le principali nazioni, che l'hanno coltivata. Esse occupano qui le tre ultime linee, e sono scelte a grandi intervalli, all'oggetto di far vedere in una maniera più sensibile quale è stato lo stile dell'Arte nei tempi sì differenti della sua perfezione, della sua decadenza e del suo rinnovamento.

I N[i]. 54 e 55 che cominciano la prima linea, offrono due pietre lavorate in Egitto, e notabi-

zione di monumenti, la delicatezza dei quali scappa quasi alla mano ed all'occhio. Ma quando si è obbligati di ricorrere alle stampe per farsi un'idea di questi monumenti, quante incertezze non risultano dal grado di confidenza, che si accorda al talento, alla fedeltà, alla pazienza dell'incisore, e dall'estrema difficoltà, che vi ha sempre per lui di dare alla copia il fedel carattere, la giusta espressione dell'originale.

Per rimediare all'insufficienza delle incisioni, come anche alla rarità delle belle e numerose collezioni di pietre incise, si è fatto uso in ogni tempo d'impressioni in vetro, in zolfo ed in gesso, che rendono l'immagine con fedeltà almeno, se non in tutto il di lei vigore. Con un tal mezzo un amatore può con poca spesa aver sotto gli occhi una serie utile alle teoriche e pratiche cognizioni.

Trovasi una gran quantità di queste impressioni in Roma, città dal seno della quale, come da un inestinguibile focolare, partono raggi di luce su tutto quello, che interessa le Belle Arti. Serve portare nella loro scelta cura sufficiente per non raccogliere, che bei modelli.

lissime quanto all' esecuzione dell' incisione. L'una mostra, in una testa d'Iside incisa in un cammeo, le irregolari e poco piacevoli forme egiziane, i labbri grossi, il naso stiacciato, le gote gonfie; l'altra rappresenta uno sparviere, simbolo tanto sovente ripetuto sopra i monumenti storici e religiosi dell' Egitto (1).

Lo stile degli Etruschi ci sembra impresso in una maniera sensibile nella figura di Tideo, che è sotto il N°. 56.

Questi tre monumenti rammentano i caratteri che gli autori classici hanno d'accordo assegnati alla scultura, e per conseguenza all'incisione in pietra, presso questi due popoli antichi, avanti che il tipo primitivo fosse stato alterato dalla mescolanza o dall'imitazione dello stile dei Gre-

(1) Questa figura prova, che nella rappresentazione degli animali, gli Egiziani operavano con scienza e fermezza maggiore, che in quella delle figure umane. Una linea presa dall' incastramento dell' occhio di quest' uccello, e tratta per la lunghezza dell' ala fino all' estremità della coda, ne segna con esattezza, e con un sol tratto grande ed ardito, il contorno esteriore. Le cosce largamente ravvolte nelle piume, sono, egualmente che le gambe ed i piedi, solamente indicate dal posto, e senza precisa forma. Esse rammentan così i solidi appoggi, che gli Egiziani lasciavano alle figure di ogni specie per assicurarne la durata. Il lavoro di questa pietra è semplice e austero, e forse anche un po' secco, ma fiero e preciso. Questo stile, ed il meccanismo medesimo dell'incisione si ritrovano in tutte le figure, delle quali erano coperti i muri e gli obelischi; tutte vi sono in un cavo conservatore del rilievo.

ci. L'Arte ci presenta per qualche tempo anche presso questi ultimi un leggiero miscuglio dei difetti medesimi. Per esempio la figura di Diana, N°. 57, ha senza dubbio qualche nobiltà; ma la di lei positura diritta, ed anche rigida, non ci dà punto l'idea dell'agilità e della libertà dei movimenti, che sono proprj di una Dea accostumata agli esercizj della caccia.

Noi abbiamo di già osservato, che le arti seguendo nel loro sviluppo presso ciaschedun popolo i progressi della civilizzazione, vi hanno avuto per più o meno lungo tempo una timidità, un certo imbarazzo, che attesta dei tentativi ancora recenti. e non l'imitazione di uno stile straniero. Esse osano spezzare gli inciampi, che imponeva loro l'inesperienza, allorchè le circostanze favoriscono il loro volo, ed esse giungono alla perfezione unendo la scienza del bello ed il sentimento del vero ad una esecuzione libera, ma accurata. Ecco ciò, che ci offrono i N^{i}. 58, 59 e 60, nei quali si riconoscono tre produzioni del miglior tempo della scuola greca.

Noi troveremo congiunte all'eccellenza del lavoro tutte le ricchezze della composizione, e tutte le gradazioni dell'espressione nei nove soggetti seguenti, che ci presentano le situazioni della vita le più proprie a commovere la nostra sensibilità.

Nel N°. 61 si unisce al vivo interesse, che eccita la viva immagine di un sanguinoso combattimento, una tenera compassione per la nobile amazzone vittima del coraggio, col quale ella e la sua compagna hanno osato disputare la vittoria al più valoroso degli eroi. La compassione aumenta riguardando, sul N°. 62, un soggetto presso a poco simile; un guerriero dopo di aver fatta cadere una donna sotto i colpi della sua mazza, la rialza, e la sostiene coll'espressione della maraviglia e del dispiacere. Occupare in una maniera grandiosa il limitato campo di una piccola pietra, colla felice distribuzione delle due figure; unire in un solo gruppo, sviluppare, e far contrastare le bellezze proprie a ciaschedun sesso; far risaltare i due corpi nelle loro violente attitudini, sopra il pacifico fondo di un panneggiamento largamente e nobilmente spiegato; tutto ciò è aver saputo congiungere all'interesse di già sì commovente del fatto storico, tutto quello che poteva prestargli una esecuzione piena di grazia.

Non è possibile d'ingannarsi guardando il N°. 63. Sì; questo è Achille, che piange Patroclo, e noi siamo costretti di dividere il suo dolore! Mai, sotto tratti così minuti, non fu offerta una così giusta e così profonda espressione. Anche il soggetto della pietra, N°. 64, è stato tratto dallo stesso Omero, sorgente per gli artisti inesau-

ribile; l'ordinazione di esso è semplice egualmente che nobile in eminente grado.

Sopra il N°. 65 l'incisore ha mancato forse alla verosimiglianza nella posizione; ma qual vivacità egli ha data all' azione, che rappresenta il ratto di Europa; con qual grazia ha fatto contrastare il corpo svelto e delicato della figlia di Agenore col largo e vigoroso dorso del divin toro, sul quale essa è posata. L'esecuzione di questa opera è d'altronde di una fermezza senza eguale. Le stesse qualità si presentano nel gruppo del Tritone e della Nereide, N°. 66, e vi sono accompagnate da particolarità di un sorprendente effetto; si ritrovano ancora nel gruppo della centauressa, che allatta il suo figlio N°. 67. Questo soggetto piacque tanto alla antichità, che essa si è compiaciuta di ripeterlo spesso in pittura ed in scultura.

Cesare e Pompeo, rivali di gloria e di ambizione, lo furono anche nel loro gusto per le pietre incise; essi depositarono, il primo nel Campidoglio, e l'altro nel tempio di Venere, le collezioni, che essi ne avevano formate nelle loro conquiste. A giusto titolo adunque, per designar cronologicamente il passaggio di questo genere d'incisione presso i Romani, abbiamo creduto di dover porre sotto il N°. 70 la testa di Cesare incisa in cavo sopra una corniola.

Sappiamo quanta occupazione fornirono i ritratti a questa branca dell'Arte. L'adulazione moltiplicava quelli dei sovrani, che si aveva l'uso di portare addosso. Si può creder per altro, che non già ad essa noi dobbiamo l'immagine di Plotina, che noi riportiamo sotto il N°. 72 dietro un'agata di due colori. Questa principessa aveva realmente dei diritti all'affezione dei Romani (1).

Si gode in riconoscere sull'agata onice N. 73 l'immagine di Antonino Pio; una vittoria v'incorona questo illustre imperatore occupato in un sacrifizio. L'Arte perde già, egli è vero, nel rapporto dell'esecuzione, ma essa conserva ancora un merito assai notabile nella composizione; il gruppo che forma questa, è semplice e nobile.

Ma ben presto, e quasi anche da questo momento, l'incisione in pietre degenera in tutte le sue parti. Lo smoderato gusto dei Romani per le produzioni di quest'arte, la profusione sovente ridicola, con la quale essi le impiegavano come ornamenti, ne fecero gli oggetti di un commercio, che forniva agli artefici l'occasione di guadagnar più studiando meno, come ciò av-

(1) Degna sposa di Trajano, essa rivendica gli omaggi della posterità a quegli stessi titoli per i quali essa ottenne quelli dei Romani, felici sotto l'impero di due esseri, che la fortuna, questa volta d'accordo con la virtù, aveva collocati sul trono.

viene anche ai nostri giorni. Un poco di spirito nell'invenzione, un poca di abilità nella mano, bastavano per contentare i curiosi d'allora, più amanti di un'ornamento, che lusingava la loro vanità, che di un lavoro, che era al di sopra delle loro cognizioni.

Nel secolo seguente, e principalmente sotto il regno di Gallieno, e durante i torbidi, che l'accompagnarono, i progressi della decadenza furono rapidi. Ciò si riconosce al N°. 74 nella incisione di una testa del suo successore Claudio II, malgrado gli sforzi dell'artefice per esprimere le sembianze d'un principe notabilissimo per le sue grandi qualità (1).

La dimenticanza dei principj nell'arte della composizione si manifesta sulla pietra N° 75, che rappresenta una caccia dell'imperator Costanzo. In vece di quella intelligente ordinazione, che caratterizza i buoni secoli, non si trovan più qui che alcune figure sparse, le quali non rendono l'azione in maniera sodisfacente nè per l'occhio, nè per lo spirito (2). Questa pietra è

(1) Le cure del suo governo si estesero con maggior successo sulle arti meccaniche, e gli valsero l'omaggio di una medaglia, il di cui rovescio portava la figura di Vulcano con questa iscrizione: *Regi artis*.

(2) Lo stesso accade per le iscrizioni, delle quali l'Arte riceve l'ajuto in questa specie di opere, e di cui aveva più che mai bisogno. Prese in prestito dalle due lingue allora in uso nell'impero, ma non avendo più la chiarezza,

uno zaffiro celebre per la sua grandezza, e per la bellezza del suo colore.

Una testa di Alarico N°. 76, di cui questo principe si serviva forse per sigillo durante il tempo, nel quale egli fece la desolazione dell'Italia, ci fa vedere quel che l'Arte era divenuta nel principio del quinto secolo. Essa è incisa sopra una corniola, e circondata da una iscrizione latina.

Vi ha luogo a credere, che la testa di Richilde moglie di Carlo il Calvo, N°. 77, è stata egualmente incisa in Italia nel nono secolo, e che essa è infinitamente di peggior maniera, che non l'ha resa il disegnatore del P. Montfaucon, dietro il quale io qui la riporto.

Fino dalla prima epoca dello stabilimento del Cristianesimo, e soprattutto dopo che esso fu divenuto la religion dominante nell'impero romano, gli artefici furono frequentemente occupati ad incidere sopra pietre fini destinate agli usi civili e religiosi, alcuni soggetti dell'antico, o del nuovo testamento. Gli autori agiografi ne fanno conoscere, e noi ne possediamo un gran numero. Se esse non moltiplicano che troppo le prove della deteriorazione dell'Arte, hanno almeno l'utilità di servire alla storia delle

che queste lingue medesime avevano perduta, esse hanno sovente aggiunto alle incertezze dei dotti, in vece, di rischiararle.

istituzioni, dei riti e dei costumi. Molte se ne sono trovate nelle catacombe. Noi diamo sotto il N°. 78 uno degli anelli recentemente scoperti, che rappresenta Giona rigettato dal mostro marino. Lo stile dell'incisione, che non è assolutamente cattivo, ed il luogo in cui la pietra è stata trovata, hanno fatto credere, che essa è dei primi secoli.

Considerazioni analoghe, e l'iscrizione greca, che porta il nome dell'imperatore Niceforo Botoniate, autorizzano a pensare, che l'immagine della Vergine N°. 79, incisa sopra un pezzo di diaspro è dell'undecimo secolo, epoca della maggior decadenza dell'Arte. Si può riportare alla stessa data il busto di S. Basilio, N°. 80, inciso sopra un cammeo della grandezza del disegno, ed il cui rilievo è di un rosso scuro sopra un fondo bianco.

Sono le medesime pie idee che nel secolo decimoquinto diressero ancora in gran parte i lavori degli artefici, ai quali noi dobbiamo il rinnovamento dell'incisione in pietra.

Io comincio questa ultima epoca con un ritratto del Savonarola, N°. 81, quel famoso predicatore, vittima secondo alcuni del suo ardente zelo per la libertà dei Fiorentini, e per la riforma del clero, e secondo altri, veramente colpevole dei delitti, de' quali egli fu accusato, e che gli furon fatti espiare con un orri-

bil supplizio. I suoi tratti e la sua fisionomia sono espressi con una semplicità, che sembra esserci garante della rassomiglianza, e l'incisione è di una esecuzione midollosa, che prova l'abilità dell'artefice. Essa è una delle belle produzioni di un fiorentino, che dovette in parte i suoi talenti alle cure, che Lorenzo dei Medici, soprannominato il Magnifico, fece dare alla sua educazione, e che vero restauratore dell'Arte sua, meritò con un gran numero di belle opere il soprannome di Giovanni delle Corniole.

Un egual talento, e che si fece presso a poco conoscere nella stessa epoca, valse anche ad un artefice milanese il soprannome di Domenico dei Cammei. A questo viene attribuito un cammeo, N°. 82, che fa parte della collezione del granduca, e che rappresenta il busto armato di Lodovico Sforza, principe colpevole e disgraziato, del quale si può alle Belle Arti perdonare di conservar qualche memoria, in premio degli incoraggiamenti, che egli accordò loro.

Il pezzo seguente, N°. 83, che ci offre il sacrifizio di un toro serve a provare quanto lo studio degli antichi monumenti della *glyptica*, ossia dell' arte d' incidere le pietre preziose, contribuì efficacemente al rinnovamento dell' arte medesima.

Il secolo decimosesto, il bel secolo, quello di Michelangelo e di Raffaello, conta nel numero dei migliori incisori in pietre, Michelino, e Pietro Maria da Pescia. Ad uno di questi due si attribuisce, nella collezion di Firenze, un ritratto di Leon X, N°. 84, inciso in cavo sopra una pietra melochite, o diaspro senza trasparenza.

Terminiamo con questa immagine sì cara alle Arti una tavola, che comincia con quella di Augusto, e che aveva per oggetto di rapidamente delineare negli inferiori generi il quadro delle rivoluzioni della Scultura. Senza dubbio sarà approvato la specie di omaggio, che noi abbiam preso piacere a rendere così a due principi, i regni dei quali illustrarono lo stesso paese, ed ai quali Roma e l'Italia dovettero ciò, che le tre arti del disegno vi hanno prodotto di più perfetto nelle due più celebri epoche.

INDICE

DELLE PRINCIPALI DIVISIONI

DELLA STORIA

DELL'ARCHITETTURA. Scultura

INDICE DELLE MATERIE

DELLA

STORIA DELL' ARTE

DIMOSTRATA

PER MEZZO DEI MONUMENTI

SEZIONE DI SCULTURA

NOTA. Il numero romano designa il volume, ed il numero arabico la pagina, cui si riferiscono i rimandi di questo indice.

A

B.

che le è pure inferiore per l'ordinanza, e per la varietà. III, da 149 a 153. — Colonna inalzata in onore di Teodosio a Costantinopoli, di cui rimangono il piedistallo, e la base, *ibid.* da 153 a 157, e V, 328, e 329. — Paragone di questa colonna colle colonne Trajana, ed Antonina. III, da 149 a 157.

Composizioni allegoriche dei bassi rilievi antichi. *Vedi* Bassi Rilievi.

Corona di Costantino, regalata dal papa Stefano IV a Lodovico il Pio. I, 253. — Corone donate nel settimo secolo da Teodelinda alla chiesa di san Giovanni Batista di Monza; una del re dei Longobardi Agilulfo, di oro; l'altra detta di ferro, adoperata per la consacrazione dei re d'Italia dopo Agilulfo. III, 194 e 195, e nota, e V, 352 e 353. *Vedi* Monumenti riuniti della decadenza in Italia. — Corona di Carlomagno. *Vedi* Carlomagno. — Corona. *Vedi* Croci.

Corrado di Huse, cesellatore tedesco. *Vedi* Calici dell'abbazia di Weingarten.

Cosmati, padre, e figlio, scultori di ornati nel decimoterzo secolo. II, da 173 a 175 e nota. *Vedi* San Paolo. — Giovanni Cosmate, sembra avere eseguiti gli ornamenti del mausoleo del cardinale Gonsalvo, il disegno, e le figure del quale sono dovuti ad un artista fiorentino. *Vedi* Mausoleo in santa Maria maggiore.

Costante II, fa portar via da Roma i vasi sacri, gli ornamenti pubblici, e le tavole di bronzo per trasportarli in Sicilia, dove divengono la preda dei Saraceni. Lacuna, che ne resulta per la storia dell'Arte. I, 235 e 236.

Costantino il grande fa trasportare a Bizanzio (Costantinopoli) i monumenti di Scultura della Grecia, e vi richiama gli scultori greci. I, 86 e 87. — Costantino. Statua, e medaglia di questo imperatore, V, 307. *Vedi* Statue, ed altre opere del quarto secolo.

Costantino Copronimo fa decretare dai Vescovi la soppressione delle immagini, e ne dispoglia le chiese. I, 237 e 238. *Vedi* Leone I. Isaurico.

Cristallo di rocca. Incisione sopra questa materia, in voga dal decimoquinto al decimosesto secolo. III, 302, e 303.

D

E.

F.

I.

na, eseguito da lui al principio del decimoquinto secolo, *Vedi* Scuole d' Italia.

Jacopo di Pietro, scuolare di Andrea Orcagna. V, 384. *Vedi* Scuole d' Italia. (Rinnovamento)

Jube, o cattedra del battistero della cattedrale di Pisa; composizione, e bassi rilievi di Niccola da Pisa, eseguiti nello stile antico. III, 235, e 236, e V, 378. *Vedi* Monumenti del decimoterzo secolo. (Rinnovamento.)

L

Lampade sepolcrali di terra cotta. III, 132, e V, 317. *Vedi* Monumenti tratti dalle catacombe.

Lampade di oro, e di argento per le chiese, nell' ottavo secolo. I, tav. IV. dopo la pag. 406.

Laocoonte, (Gruppo del) in cui si ritrovano unite nello stesso grado il dolor fisico, ed il dolor morale, la dignità, e la bellezza delle forme. III, 72, e 73, e V, 302. *Vedi* Statue antiche.

Lausenen (Uberto, e Pietro) fratelli, scultori della porta in bronzo di una cappella del battistero di san Giovanni in Laterano. III, 180, in nota.

Legno (Bassi rilievi, e statue di). *Vedi* Bassi Rilievi, e Monumenti. — Legno, o terra. *Vedi* Scultura etrusca.

Leone l' Isaurico proibisce gli omaggi renduti alle immagini dei santi, che fa portar via, o scancellare. I, 236, e 237.

Leone l' Armeno, si abbandona ei stesso alle pratiche le più superstiziose, mentre ordina la distruzione degl' idoli. I, 274, e 275.

Leone X, papa. Incisione del di lui busto in incavo, attribuita a Pietro Maria da Pescia, o a Michelino. V, 434. *Vedi* Pietre fini.

Leoni di scultura egiziana, in Roma; loro espressione di riposo. III, 9, e 10 in nota.

Leopardi, e Lombardi, scultori in Venezia. III, 301. *Vedi* Rinnovamento. (seconda epoca)

Libri, o tavolette di avorio. *Vedi* Dittici.

Lisippo. *Vedi* Prassitele.

Lotario, e suo padre Luigi detto di Oltremare. Loro statue sedenti. V, 366, e 367.

M

Maria del Fiore (Santa) . Statua della Vergine al di sopra di una delle porte di questa chiesa di Giovanni figlio di Niccola da Pisa . V, 379, e 380 . *Vedi* Monumenti dal decimoterzo al decimoquinto secolo . (Rinnovamento) .

Marliano da Nola (Giovanni) , scultore di mausolei nel decimosesto secolo . III, 230 in nota .

Marmo (Statue di) succedono in Roma alle statue di legno , o in terra cotta dopo la conquista di Siracusa . III , 50 .

Martino V. Suo sepolcro colla sua figura in basso rilievo di bronzo , in san Giovanni in Laterano , di Simone , scultore fiorentino . V, 393 . — *Vedi* Monumenti del decimoquinto secolo . (Rinnovamento) .

Mastello di argento cesellato , ed in forma di patera . III, 141 , e V, 326 . *Vedi* Utensili .

Masuccio , scultore , ed architetto del decimoquarto secolo, riguardato, come uno di quelli, che hanno preparata la restaurazione della Scultura , e dell' Architettura in Napoli . III, 230, e 231 . *Vedi* Mausoleo del re Roberto , ed altri Monumenti della casa di Angiò .

Materia . Sua ricchezza , che fa lo splendore , e la bellezza dell' Arte degenerata . I, da 226 a 230 .

Matteo del Nazzaro, distinto incisore nel genere del Belli , e del Bernardi . *Vedi* questi Nomi .

Mausolei (I) conservando la memoria dei personaggi distinti , hanno contribuito a trasmettere i differenti stati dell' Arte, nella sua grandezza . (*Vedi* II, 82 e 83, e III , 316 e 317 . Sepolcro degli Scipioni , e Mausoleo di Augusto, e di Adriano) . — Nella sua decadenza . (*Vedi* Sarcofagi , ed Urne tratti dalle catacombe) . — Nel suo miglioramento, suo rinascimento, e suo rinnovamento : (1°. Miglioramento) . — Mausoleo di santa Maria maggiore in Roma , della fine del decimoterzo secolo , analogo per lo stile della Scultura, al Tabernacolo della chiesa di san Paolo, e che annunzia la continuazione di un progresso nell' Arte , III , 187, e 188, e V, 348, e 349 . L' uno , e l' altro disegni inediti . — (2°. Rinascimento) . — Mausoleo (Basso rilievo del) , in cui Guido Tarlati , vescovo di Arezzo , è rappresentato in atto di coronare Lodovico di Baviera , imperatore . V, 360 . *Vedi* Bassi rilievi del decimoquarto secolo. — Mausoleo dei Savelli in marmo , in santa Maria d' *Ara Coeli*

N.

O.

P

V

FINE DELL' INDICE DELLE MATERIE DELLA SCULTURA.

TITOLI E SOGGETTI

DELLE TAVOLE

RELATIVE ALLA SCULTURA

PRIMA PARTE

DECADENZA DELLA SCULTURA

DAL QUARTO

FINO AL DECIMOTERZO SECOLO.

I rimandi in numeri arabici delle respettive tavole si riferiscono alle pagine del terzo, e del quinto volume.

SECONDA PARTE

RINASCIMENTO DELLA SCULTURA

NEL DECIMOTERZO SECOLO.

TERZA PARTE

RINNOVAMENTO DELLA SCULTURA

PRIMA EPOCA

Dalla fine del decimoterzo

al principio del decimoquarto secolo.

SECONDA EPOCA

PROGRESSI DEL RINNOVAMENTO

DELLA SCULTURA

NEL DECIMOQUINTO SECOLO.

TERZA EPOCA

INTIERO RINNOVAMENTO

DELLA SCULTURA

NEL DECIMOSESTO SECOLO.

In arctum coacta... Artis majestas.
(Plinius, lib. XXXVII).

Fine dell' Indice
dei Titoli della Scultura.